

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Teresa Casanova Sánchez de Vega

Directores

Álvaro Torrente Sánchez-Guisande
José María Domínguez Rodríguez

Madrid

© María Teresa Casanova Sánchez de Vega, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



EL INTERMEZZO EN LA CORTE DE ESPAÑA
1738 – 1758

Tesis doctoral presentada por

María Teresa Casanova Sánchez de Vega

Realizada bajo la dirección de

Dr. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande
Dr. José María Domínguez Rodríguez

Volumen I: Estudio

Madrid, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



EL INTERMEZZO EN LA CORTE DE ESPAÑA
1738 – 1758

Tesis doctoral presentada por

María Teresa Casanova Sánchez de Vega

Realizada bajo la dirección de

Dr. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande
Dr. José María Domínguez Rodríguez

Volumen I: Estudio

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. María Teresa Casanova Sánchez de Vega,
estudiante en el Programa de Doctorado Musicología,
de la Facultad de GEOGRAFÍA E HISTORIA de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

El intermezzo en la corte de España, 1738-1758

y dirigida por: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande y José María Domínguez Rodríguez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 15 de Julio de 20 19

Fdo.: _____

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero mostrar mi más sincero agradecimiento a los directores de esta tesis, Álvaro Torrente Sánchez-Guisande y José María Domínguez Rodríguez, sin cuya infinita paciencia y dedicación este trabajo no habría llegado a su fin. Agradezco al profesor Torrente haberme descubierto este tema de estudio, totalmente desconocido para mí, y haberme proporcionado de una forma tan generosa los resultados de sus investigaciones al respecto, que me sirvieron como firme punto de partida. Descubrir un tema tan multidisciplinar, que permite estudiar aspectos muy diversos y enfocarlos desde tantos puntos de vista diferentes –y que estaba muy alejado de mi idea inicial– ha hecho que me apasione investigar y que esta tesis se convierta en sólo un primer paso de un camino muy largo. Agradezco al profesor Domínguez que haya puesto a mi disposición de una forma tan generosa su gran sabiduría y su tiempo. Su dominio en el campo de la ópera italiana y del mecenazgo musical han influido de forma decisiva en este trabajo. Los continuos cuestionamientos y consejos de los profesores Domínguez y Torrente me han permitido entender las cosas desde un enfoque muy diferente, replanteando cuestiones que no estaban del todo claras y, sobre todo, me han ayudado a investigar de una forma mucho más ordenada. A los dos agradezco, también, haberme puesto en contacto con especialistas italianos en el género intermezzo que han contribuido con importantes consejos a este trabajo, como Franco Piperno, Paologiovanni Maione, Claudio Toscani, Niccolò Maccavino y Gaetano Pitarresi.

Agradezco a Judith Ortega la organización de aquellas primeras reuniones de investigación del siglo XVIII del departamento de Musicología de la UCM, que me permitieron mostrar los primeros resultados de este trabajo y compartir ideas y planteamientos con otros compañeros que investigaban temas afines, como Gorka Rubiales, Sara Erro y Eva Sandoval. Aquellas reuniones crearon unos lazos que se han mantenido durante todos estos años y que nos han permitido compartir y discutir diferentes aspectos de nuestras investigaciones. Mi tesis será la primera de una serie de trabajos que verán la luz pronto y que contribuirán al estudio de la música cortesana de

los reinados de Felipe V y Fernando VI. Agradezco especialmente a Judith su ayuda y generosidad en esta última etapa de mi investigación.

A mis compañeros de El Arte Mvsico, Ángel Sampedro, Isabel Gómez-Serranillos y Diego Fernández, quiero agradecerles su paciencia y comprensión ya que la redacción de esta tesis ha obligado a interrumpir la actividad del grupo durante una larga temporada. Gracias a ellos fue posible reestrenar en concierto algunos de los intermezzi estudiados en esta tesis, contribuyendo a dar visibilidad a un género que, hasta el momento, no ha gozado de mucha atención. Gracias a ellos he podido poner en práctica la mayor parte de este repertorio.

Debo reconocer la inestimable ayuda del personal de las instituciones que han facilitado el trabajo de consulta de materiales documentales y que han respondido pacientemente todas mis dudas, en especial a los trabajadores de la Biblioteca Nacional de España, la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio.

Quiero dar las gracias a numerosos colegas y amigos que han atendido mis consultas y que me han aconsejado en diferentes aspectos de la elaboración de esta tesis. De una forma muy especial a Ángel Sampedro, que me ha ayudado tanto y me ha acompañado durante toda la elaboración de la tesis, y ha hecho la revisión final de las partituras. También me han dado importantes consejos y apoyo logístico José Carlos Gosálvez, Joan Carles Gomis, Gorka Rubiales, José Antonio Carril, Diego Fernández, Tony Millán, Jorge Enrique García y Cristina Bayón.

A mi familia dedico este trabajo ya que sin su apoyo y dedicación habría sido imposible llegar hasta aquí. Mis padres apoyaron desde mi infancia mi locura por los libros, por la historia, por investigar todo tipo de temas “raros” y, sobre todo, por la música. Gracias a ellos pude estudiar todo aquello que me interesaba, sin ningún límite, y esa ha sido una importante base de conocimientos y experiencias que han ayudado a elaborar esta tesis. A mis hermanos quiero agradecer su apoyo incondicional.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....	i
ÍNDICE DE CONTENIDOS	iii
ABREVIATURAS	vii
RESUMEN	ix
ABSTRACT	xi
INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA.....	1
1. Definición del objeto de estudio. Justificación de su interés y novedad del mismo	1
2. Estado de la cuestión.....	2
3. Fuentes y metodología	9
4. Estructura de la tesis	14
CAPÍTULO 1 COMEDIA ITALIANA E INTERMEZZO EN EL ENTORNO CORTESANO ESPAÑOL DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE FELIPE V (1701-1737).....	21
1.1.- Introducción al capítulo	21
1.2.- Felipe V y la comedia italiana.....	22
1.3.- Los primeros cómicos italianos al servicio de Felipe V.....	26
1.3.1.- La primera compañía de Trufaldines y la commedia dell'arte (1703-1711).....	27
1.3.2.- La segunda compañía de Trufaldines: intermezzo y ópera en Madrid (1716-1725)	30
1.4.- Primeras fuentes de representaciones de intermezzi en el entorno cortesano español (1728- 1732)	37
1.4.1.- Cuatro intermezzi en el Palacio Real de Valencia (1728-1731)	38
1.4.1.1.- <i>Folla Real</i>	41
1.4.1.2.- Dos 'intermedios' para <i>El emperador Otón</i>	45
1.4.1.3.- <i>Bacocco</i>	48
1.4.2.- Un intermezzo para corte de Sevilla (1732)	49
1.4.2.1.- <i>La scuola d'amore</i>	51
CAPÍTULO 2 PRODUCCIÓN DE INTERMEZZO EN MADRID DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL REINADO DE FELIPE V (1738-1746)	61
2.1.- Introducción al capítulo	61
2.2.- Recepción del intermezzo en Madrid: la temporada 1738.....	63
2.2.1.- Negociaciones de boda de Carlos de Borbón y su celebración en Nápoles y Dresde	63
2.2.2.- La llegada de una compañía de ópera italiana a Madrid: nuevas aportaciones	66
2.2.3.- Las representaciones de la compañía italiana en 1738.....	68

2.3.- Dos ‘graziosos’ al servicio de Su Majestad	73
2.3.1.- Santa Marchesini	73
2.3.2.- Tomaso Garofalini	83
2.4.- Fuentes españolas conservadas	87
2.4.1.- Libretos conservados (1738-1746)	87
2.4.2.- Otras fuentes	89
2.5.- Contextualización de las producciones de intermezzo (1738-1746).....	91
2.5.1.- Cartelera de representaciones de los virtuosos italianos (1738-1746)	91
2.5.2.- Producción de intermezzo en el teatro comercial de Caños del Peral (1738-1739)	97
2.5.3.- Producción de intermezzo en la corte española (1738-1746).....	98
2.6.- Espacios de representación	101
2.6.1.- El Coliseo de los Caños del Peral	101
2.6.2.- El Real Sitio del Pardo.....	103
2.6.3.- El Coliseo del Buen Retiro	104
2.6.4.- El Real Sitio de Aranjuez	106
2.7.- Impresión de libretos (1738-1746)	106
 CAPÍTULO 3 EL REPERTORIO DE INTERMEZZI DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL REINADO	
DE FELIPE V (1738-1746)	109
3.1.- Introducción al capítulo	109
3.2.- La conexión con Carlos de Borbón	110
3.3.- La comedia francesa y el intermezzo en la corte española.....	115
3.4.- Los intermezzi de 1738	117
3.4.1.- El impresario de las Canarias	119
3.4.2.- Don Tabarano	121
3.5.- Los intermezzi de 1739	124
3.5.1.- L’impresario delle Canarie.....	125
3.5.2.- Il matrimonio per forza	126
3.5.3.- L’ammalato immaginario	128
3.5.4.- Cuatro intermezzi para la boda del infante Felipe	130
3.6.- Los intermezzi de 1740	132
3.6.1.- Il tutore.....	133
3.6.2.- Vanesio e Larinda	134
3.6.3.- La serva scaltra	136
 CAPÍTULO 4 CULTIVO DEL INTERMEZZO EN MADRID DURANTE EL REINADO DE FERNANDO	
VI (1746-1759)	139
4.1.- Introducción al capítulo	139
4.2.- El reinado de Fernando VI y el proyecto ensenadista	140

4.3.- La influencia de Carlo Broschi Farinelli.....	143
4.3.1.- Fiestas reales y temporadas operísticas.....	144
4.3.2.- La red de contactos de Carlo Broschi en su empresa operística	146
4.4.- Nuevos bufos al servicio de la corte española	151
4.4.1.- Elena Pieri.....	153
4.4.2.- Rosa Pucini y Michele del Zanca.....	156
4.5.- Fuentes españolas conservadas.....	159
4.5.1.- Los intermezzi en ‘Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro’	159
4.5.2.- Libretos.....	160
4.5.3.- Manuscritos musicales en archivos españoles.....	161
4.5.4.- Correspondencia	163
4.6.- Contextualización de las producciones de intermezzo (1747-1758).....	164
4.6.1.- Cartelera operística cortesana (1747-1758).....	165
4.6.2.- Producción de intermezzi durante el reinado de Fernando VI.....	173
4.7.- Impresión de libretos (1747-1758)	178
4.8.- Mimos y comparsas	181
CAPÍTULO 5 REPERTORIO DE INTERMEZZI DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VI	185
5.1.- Introducción al capítulo	185
5.2.- Los intermezzi de Johann Adolf Hasse	187
5.2.1.- Il baron Cespullo.....	189
5.2.2.- Grilletta e Porsugnacco	192
5.2.3.- I due dottori	194
5.2.4.- La fantesca.....	198
5.3.- Los intermezzi de Giovanni Batista Pergolesi.....	201
5.3.1.- La serva padrona	203
5.3.2.- La contadina astuta	206
5.4.- Los intermezzi de Niccolò Jommelli	209
5.4.1.- L’uccellatrice.....	210
5.4.2.- Don Trastullo	213
5.5.- La conexión florentina.....	216
5.5.1.- L’ortolanella astuta	217
5.5.2.- Don Frullone.....	221
CAPÍTULO 6 CINCO INTERMEZZI NUEVOS PARA LA CORTE DE MADRID	225
6.1.- Introducción al capítulo	225
6.2.- Dos intermezzi con música nueva de Gioacchino Cocchi	226
6.2.1.- Il Cavalier Bertone (1748).....	227
6.2.1.1.- Historia y difusión del intermezzo	228

6.2.1.2.- La versión de la corte de Madrid	231
6.2.2.- La burla da vero (1754)	234
6.2.2.1.- Historia y difusión del intermezzo	234
6.2.2.2.- La versión de la corte de Madrid	235
6.3.- Un intermezzo nuevo de Gaetano Latilla	238
6.3.1.- Ciascheduno al suo negozio (1751)	240
6.3.2.- El texto	241
6.4.- Un intermezzo con música nueva de Niccolò Jommelli	246
6.4.1.- Historia y difusión del intermezzo de Bacocco e Serpilla	247
6.4.1.1.- Estreno y difusión	247
6.4.1.2.- Fuentes literarias	250
6.4.2.- Il Giocatore de la Corte de Madrid	253
6.5.- Un intermezzo con música nueva de Francesco Corselli	255
6.5.1.- Historia y difusión del intermezzo de Madama Dulcinea e il Cuoco	256
6.5.2.- La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco (Madrid, 1756)	261
CAPÍTULO 7 LA MÚSICA DE LOS INTERMEZZI DE MADRID (1747 – 1758)	265
7.1.- Introducción al capítulo	265
7.2.- Las voces de los bufos madrileños	266
7.2.1.- Las bufas: Santa Marchesini, Elena Pieri y Rosa Puccini	266
7.2.2.- Los bufos: Tomaso Garofalini y Michele Zanca	272
7.3.- Instrumentación de los intermezzi de Madrid	276
7.4.- La evolución musical: comparativa de tres casos modelo	280
7.4.1.- Estructura e instrumentación	281
7.4.2.- Recitativos	283
7.4.3.- Cavatinas	284
7.4.4.- Tipos de arias	285
7.4.5.- Duetos y tercetos	292
CONCLUSIONES	295
FUENTES CONSULTADAS	303
BIBLIOGRAFÍA	307

ABREVIATURAS

Admin.	administración
AGP	Archivo General de Palacio
AGS	Archivo General de Simancas
AVM	Archivo de la Villa de Madrid
B.c.	bajo continuo
BR	Buen Retiro
C ^a	caja
cb	<i>cantata boschereccia</i>
cc.	compases
cd	<i>componimento drammatico</i>
coord.	coordinador
dm	<i>dramma per musica</i>
ed.	editor
exp.	expediente
fol.	folio
ft	<i>festa teatrale</i>
int.	intermezzo
leg.	legajo
m	<i>melodrama</i>
Ms.	manuscrito
p./pp.	páginas
pers.	personajes
P.e-Fran.	Palacio del embajador de Francia
P.inf-car.	Palacio del infante cardenal
P.e-Nap.	Palacio del embajador de Nápoles
P.e-Sic.	Palacio del embajador de Sicilia
P.e-2Sic.	Palacio del embajador del rey Dos Sicilias
RAH	Real Academia de la Historia
Recit.	recitativo
Rep.	representación
rev.	revisado
s	serenata
vol.	volumen

Para la identificación de libretos y manuscritos musicales de archivos extranjeros, se utilizarán las abreviaturas de RISM.

RESUMEN

EL INTERMEZZO EN LA CORTE DE ESPAÑA, 1738-1758

El género intermezzo, cuyo cultivo en Italia tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XVIII, ejerció una gran influencia en el posterior desarrollo de la ópera cómica, en el lenguaje sinfónico del clasicismo y un importante impacto en el pensamiento musical europeo de la época. La llegada de dos cantantes bufos italianos a Madrid, en 1737, supuso el comienzo de una etapa de cultivo sistemático del intermezzo en la corte española que duró veinte años, coincidentes con los últimos años del reinado de Felipe V y todo el reinado de Fernando VI, y que hasta el momento no había sido estudiada.

Se ha localizado una gran cantidad de fuentes en España que permite apreciar que, al menos durante el periodo comprendido entre 1738 y 1758, se representó un número muy importante de intermezzi en la corte. Por lo tanto, se hace necesario dedicar un estudio a un género que, aunque no tuvo el mismo papel como *instrumentum regni* que el *dramma per musica*, y su función fuera el mero entretenimiento, parece haber gozado de cierta importancia en aquellos años. La investigación responde a cinco preguntas principales: qué antecedentes del cultivo del intermezzo hubo en el entorno cortesano de Felipe V y qué hechos influyeron en la recepción del género del año 1738; en qué contexto tuvieron lugar las representaciones; quiénes intervinieron en éstas y en el proceso de producción; qué repertorio se interpretó en Madrid; y cuál fue su procedencia.

Las compañías de *commedia dell'arte* que se instalaron en Madrid entre 1703 y 1725 sentaron un importante precedente, ya que sus novedosas técnicas de actuación y el escaso gasto que suponían sus representaciones palaciegas hicieron de sus espectáculos un entretenimiento perfecto en los años de crisis económica, al igual que sucedió con el intermezzo. Las primeras representaciones documentadas, que tuvieron lugar en Valencia y Sevilla entre 1728 y 1732, así como diferentes hechos acontecidos entre 1733 y 1737 —como la llegada de importantes músicos italianos a la corte, la reforma del teatro comercial de Caños del Peral, la llegada de una compañía profesional de ópera italiana a Madrid y algunos aspectos relativos a la boda de Carlos de Borbón— conformaron las bases para la recepción del intermezzo de 1738.

El género se cultivó de manera sistemática en la corte española entre 1738 y 1758, y supuso más de la mitad de las producciones teatrales cortesanas durante los últimos años del reinado de Felipe V (1738-1746) y un tercio durante los años de dirección artística de Farinelli (1747–1758). Durante aquellos veinte años de cultivo del género, hubo una pareja de bufos contratada de forma estable al servicio de la corte, un trío en los dos últimos años, cuya única función fue la representación de intermezzi.

En la primera etapa (1738-1746), se representaron como espectáculos independientes en los palacios reales de El Pardo y Aranjuez. El repertorio, en el que predominaron obras napolitanas de los años 20, procedía de los archivos personales de los bufos y de la biblioteca musical de Carlos de Borbón, en cuya creación habían intervenido sus agentes diplomáticos.

En la segunda etapa (1747-1758), momento en que Farinelli se convirtió en Director Artístico del teatro del Buen Retiro, los intermezzi volvieron a interpretarse durante los entreactos de la ópera seria. El repertorio cambió substancialmente, de los títulos clásicos de Hasse y Pergolesi en los primeros años, a obras de nueva composición de Cocchi, Jommelli, Latilla y Corselli. Estos fueron recomendados por algunos de los contactos de Farinelli, como Sicinio Pepoli y Metastasio. Los nuevos cantantes procedentes de Florencia, que llegaron a Madrid en 1757, ampliaron el número de roles cómicos a tres y dieron la oportunidad de aparecer en la escena madrileña a compositores florentinos como Valenti y Felici.

Para concluir, se conserva en Madrid un importante corpus de fuentes únicas de intermezzo, tanto libretos como manuscritos musicales, que hasta el momento habían escapado a la atención de los investigadores. Éstas incluyen un manuscrito autógrafo de *Il giocatore* de Jommelli, la única copia conocida de *Il baron Cespullo* de Hasse, y otras seis copias únicas de intermezzi de Cocchi, Corselli, Felici, Latilla y Valenti. El estudio de todas estas fuentes aportará valiosa información para el estudio del género.

ABSTRACT

THE INTERMEZZO IN THE SPANISH COURT, 1738-1758

The intermezzo genre, which was cultivated in Italy during the first half of the 18th century, had a great influence on the later development of the comic opera, on the symphonic language of classicism and a significant impact on European musical thought of the day. The arrival of two Italian buffo singers in Madrid in 1737 entailed the onset of a stage of the systematic cultivation of intermezzo in the court of Spain that would last 20 years, coinciding with the last years of Philip V's reign and the entire reign of Ferdinand VI. Until now, there have been no studies on this movement.

A large number of sources have been located in Spain that reveal and confirm that a highly significant number of intermezzi were performed in the court, at least in the period between 1738 and 1758. Thus, a study is needed for a genre that, albeit without the same role as *instrumentum regni* of *dramma per musica*, and its function was merely for entertainment, it does seem to have been quite important during these years. This dissertation seeks to respond to five main questions: What was the background of this cultivation of intermezzo in the cortisan setting of Philip V and what events influenced its reception in 1738?; In what context did the performances take place?; Who participated in them and in the production process?; Which repertoire was performed in Madrid?, and; What was its origins?

The *commedia dell'arte* companies that were established in Madrid from 1703 to 1725 set an important precedent, as their innovative and novel acting techniques, coupled with practically zero costs, meant that the palace performances were perfect entertainment during the years of economic crisis. And the same thing happened with intermezzo. The first documented performances, which took place in Valencia and Seville between 1728 and 1732, as well as different events occurring from 1733 to 1737—such as the arrival of important Italian musicians to the court, the reform of the Caños del Peral commercial theatre, the arrival of a professional Italian opera company in Madrid and some issues related to the wedding of Charles de Bourbon—laid the foundations for the reception of the intermezzo at the court in 1738.

The genre was cultivated systematically in the Spanish court between 1738 and 1758, and represented over half of the cortisan theatre productions during the final years

of the reign of Philip V (1738-1746) and one-third during Farinelli's years of artistic direction (1747-1758). During this 20 year period of promoting this genre, there were a couple of buffo singers hired permanently to the service of the court, a trio in the last two years, whose sole function was to perform intermezzi.

In the first stage (1738-1746), they were performed as independent works at the royal palaces in El Pardo and Aranjuez. The repertoire primarily showcased Neapolitan works from the 20s, came from the buffos' personal archives and from the music library of Charles de Bourbon, whose diplomatic agents had taken part in its creation.

In the second stage (1747-1758), the time at which Farinelli became the artistic director of the Buen Retiro Theatre, the intermezzi once again were performed between the acts of serious opera. The repertoire changed substantially, from classic pieces by Hasse and Pergolesi in the initial years, to newly composed works by Cocchi, Jommelli, Latilla and Corselli. They were recommended by some of Farinelli's contacts, including Sicinio Pepoli and Metastasio. The new singers from Florence, who reached Madrid in 1757, expanded the number of comic roles to three and gave the chance to Florentine composers like Valenti and Felici to appear on Madrid stages.

To conclude, an important corpus of unique intermezzo sources have been conserved in Madrid, both librettos and music manuscripts, which until now had been overlooked by researchers. These include an autographed manuscript by Jommelli of *Il giocatore*, the only known copy of the *Il baron Cespullo* by Hasse, and another six unique intermezzo copies by Cocchi, Corselli, Felici, Latilla and Valenti. The study of all these sources will contribute valuable information to studies of this genre.

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

1. Definición del objeto de estudio. Justificación de su interés y novedad del mismo

El objeto de esta tesis es la recepción y el cultivo del género intermezzo en la corte española durante el periodo comprendido entre 1738 y 1758, considerando su importancia en el contexto cortesano y comparando con la representación de otros géneros teatrales. Esta investigación se centrará en el estudio sistemático del repertorio y de la procedencia de éste, así como en el de los aspectos productivos más importantes, como son los cantantes y los músicos que participaron en las representaciones, los aspectos organizativos, los diferentes espacios en que tuvieron lugar los espectáculos, la impresión de libretos y la elaboración del material musical.

Considerado tradicionalmente como un género menor, el intermezzo no ha recibido gran atención en los diferentes volúmenes que se han dedicado al estudio de la ópera italiana en España, llegando en ocasiones a ser obviado, o confundiendo algunas obras con otros géneros teatrales como la ópera cómica. Por el contrario, los estudios sobre el género intermezzo en Italia que se han venido efectuando desde los años 70 del siglo XX, a pesar de ser aún escasos, han demostrado su enorme implantación durante varias décadas, la influencia que ejerció tanto en el posterior desarrollo de la ópera cómica, como en el lenguaje sinfónico del clasicismo, sin olvidar su impacto en el pensamiento musical de la época. A esto debe sumarse la gran cantidad de fuentes localizadas en España, que permiten apreciar que, al menos durante el periodo comprendido entre 1738 y 1758, se representó un número muy importante de intermezzi en la corte. Por lo tanto, se hace necesario dedicar un estudio a un género que, aunque no tuvo el mismo papel como *instrumentum regni* que el *dramma per musica*, y su

función fuera el mero entretenimiento, parece haber gozado de cierta importancia en aquellos años.

Desde finales de los años 90 del siglo XX, algunos investigadores españoles han dedicado interesantes aportaciones al estudio de la recepción de la ópera italiana en España en el siglo XVIII, tanto en la corte como en los teatros comerciales, al cultivo de diferentes géneros musicales, al mecenazgo musical y a las relaciones de intercambio entre Italia y España, que comenzaron a finales del siglo XVII. Por el momento no se ha realizado ningún estudio sistemático, ni se ha publicado ningún volumen monográfico dedicado al cultivo del género intermezzo en la corte española, a excepción de la ponencia de Álvaro Torrente “Italian intermezzi in the Spanish court (1738 – 1758)” presentada en el Congreso “Los mundos de Vicente Martín y Soler”, en 2006, que no ha sido publicada hasta el momento, y que ha sido el punto de partida de mi investigación. Por este motivo, esta tesis pretende aportar una pieza más al estudio de la música de corte en España que ayude a contextualizar el cultivo de los diferentes géneros durante los últimos años del reinado de Felipe V y la totalidad del de Fernando VI.

Asimismo, como explicamos enseguida, el intermezzo ha sido hasta el momento poco investigado a nivel internacional, por lo que esta tesis aportará un estudio de nuevas fuentes, no sólo españolas sino también italianas, que contribuirán al estudio del género.

2. Estado de la cuestión

Las primeras referencias al repertorio de intermezzo en España fueron hechas en tres volúmenes clásicos de la historia de la música española. En primer lugar, en el libro *Crónica de la ópera*, publicado por Luis Carmena y Millán en 1878¹, donde el autor proporcionó los títulos de seis intermezzi representados en la corte entre 1748 y 1758, que coincidían con libretos conservados en la Biblioteca Nacional de España. No siendo consciente del género al que pertenecían las obras, las clasificó en unos casos como ópera per música y en otros como intermedio. En segundo lugar, en 1917, Emilio Cotarelo y Mori publica el libro *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*

¹ CARMENA Y MILLÁN, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878.

hasta 1800², en el que reprodujo el listado de intermezzi del manuscrito *Descripción del estado del Teatro del Buen Retiro*³ de Farinelli, proporcionó algunos detalles más acerca de los cantantes y describió los seis libretos citados por Carmena. Y, en tercer lugar, en el libro *El teatro del Real Palacio* de José Subirá⁴, publicado en 1950, el autor reprodujo parcialmente la lista de Farinelli, pero aportó la identificación de los manuscritos musicales de doce de los intermezzi conservados en la Real Biblioteca de Madrid.

No se volvió a hacer referencia al género intermezzo en España hasta los años 1996 y 1997, en que el musicólogo Juan José Carreras publicó sus artículos “Terminare a schiaffoni”⁵ y “Entorno a la introducción de la ópera de corte en España”⁶. En ellos aportó información relevante sobre la llegada de los dos cantantes bufos a Madrid en 1738, como miembros de una compañía italiana comercial de ópera, y sobre algunas de las representaciones de intermezzi que tuvieron lugar en los primeros años de cultivo del género. En 2006, Álvaro Torrente proporcionó el primer estudio dedicado íntegramente al cultivo del género intermezzo en la corte española, con la ponencia “Italian intermezzi in the Spanish court (1738 – 1758)” en el Congreso “Los mundos de Vicente Martín y Soler”. Estableció una cronología precisa del cultivo del género en la corte española, proporcionó información sobre los cantantes y aportó diversas fuentes que documentaban la representación de 25 intermezzi, incluyendo la colección de libretos del Fondo Borbón-Lorenzana de Toledo. Finalmente, en 2014, Álvaro Torrente y José María Domínguez, publicaron el artículo “Fuentes teatrales de Jommelli en bibliotecas españolas: partituras y libretos”⁷, en el que proporcionaron más información,

² Este libro fue editado en versión facsímil en 2004 por el ICCMU. En adelante nos referiremos a este volumen como *Orígenes y establecimiento de la ópera*.

³ BROSCI, C., *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro*, 1758. Ed. facsímil, Madrid, 1992. En adelante nos referiremos a este volumen como *Fiestas Reales*.

⁴ SUBIRÁ, J., *El teatro del Real Palacio (1849-1851): con bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Instituto Español de Musicología, Madrid, 1950.

⁵ CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)”, *Artígrama*, nº12. Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 99-121.

⁶ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España: ‘Alessandro nell’Indie’ (1738)”, en Torrión, Margarita;(ed.). *Actas del Congreso Internacional: España festejante. Siglo XVIII* (organizado por las Universidades de Málaga y Toulouse-Le Mirail, Málaga-Marbella 6-8 noviembre 1997). Publicaciones de la Excma. Diputación de Málaga, 1999.

⁷ TORRENTE, A. y DOMÍNGUEZ, J.M., . “Fuentes teatrales de Jommelli en bibliotecas españolas: partituras y libretos”, en Niccolò Jommelli. L’esperienza europea di un musicista ‘filosofo’, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria 7-8 ottobre 2011), ed. Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «Francesco Cilea», 2014, pp. 419-435.

entre otras, de las fuentes madrileñas de intermezzi de Jommelli, entre las que identificaron un manuscrito musical autógrafo del compositor.

A pesar de no profundizar en el estudio del intermezzo, son muy importantes, para contextualizar el repertorio los estudios dedicados a la ópera en Madrid en el siglo XVIII, tanto en la corte como en los teatros públicos, de Juan José Carreras y José Máximo Leza. Cabe destacar los artículos “De Literes a Nebra”⁸ y “Amores difíciles”⁹, en los que Carreras proporcionó importante información sobre la ópera de corte. En estos artículos enfocó la recepción de la ópera italiana en España desde una nueva perspectiva que rebatía la visión nacionalista de la musicología española del siglo XX. El artículo de Leza dedicado a Francesco Corradini¹⁰, publicado en 1997, aportó interesante información sobre los aspectos productivos de ópera en los teatros comerciales de Madrid entre 1731 y 1749. Y, finalmente, el volumen monográfico dedicado a la historia de la música en España en el siglo XVIII¹¹, publicado en 2009, reunió la síntesis de todos estos estudios y aportó nuevas fuentes, además de publicar una cronología operística de Madrid (pese a obviar la totalidad de obras pertenecientes al género intermezzo), contextualizando la producción de ópera, tanto cortesana como comercial, durante el periodo que estudia esta tesis. Son también una importante aportación al estudio de la ópera en España los estudios dedicados al italianismo musical en Valencia de Andrea Bombi¹², en los que aportó información sobre algunos intermezzi representados en la ciudad entre 1728 y 1731.

Como antecedente del intermezzo, Carreras publicó un artículo en 1996 dedicado a las dos compañías de *commedia dell'arte* que desarrollaron su actividad en Madrid¹³ entre 1703 y 1725, de forma discontinua, conocidos como Trufaldines.

⁸ CARRERAS, J.J., “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en *La música en España en el siglo XVIII*, de Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28.

⁹ CARRERAS, J.J., “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII” en *La ópera en España e Hispanoamérica vol.1*, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente. Madrid, ICCMU, 2001, pp. 205-230.

¹⁰ LEZA, J.M., “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artígrama* nº12, Zaragoza, 1996-97, pp. 123-146.

¹¹ LEZA, J.M., *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. El siglo XVIII*, José M. Leza (ed.) Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009.

¹² BOMBI, A., *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Institut Valencià de la Música. Valencia, 2011.

¹³ CARRERAS, J.J., “La compañía de los ‘trufaldines’ y la introducción de la ópera italiana en España: nuevas fuentes y nuevas perspectivas”, en A. L. Bellina (ed.), *Il teatro musicale dei due mondi*:

Continuando esta línea de investigación, en 2004, Margarita Torrione publicó un extenso artículo sobre el gusto de Felipe V por la comedia italiana y francesa en el que, además, aportaba nueva información sobre las dos compañías de cómicos italianos¹⁴. Tan sólo un año después, en 2005, Fernando Doménech publicó un estudio monográfico sobre los Trufaldines que profundizaba en todos los datos aportados por Torrione¹⁵. Este trabajo, publicado primero como tesis doctoral y posteriormente como libro, documentó la representación de *commedia dell'arte* y de las primeras óperas al estilo italiano en el Madrid de Felipe V, y aportó información biográfica sobre los cómicos italianos. A este respecto cabe tener en consideración también el volumen publicado por Ana Isabel Fernandez Valbuena en 2006¹⁶, que estudió las técnicas de actuación y las más importantes escenas de la *commedia dell'arte*, información imprescindible para comprender las técnicas de los bufos especialistas en intermezzo.

Los estudios de referencia dedicados al intermezzo en Italia fueron publicados en los años 70 del siglo XX. El primero de ellos fue el de Gordana Lazarevich¹⁷, en 1970, dedicado íntegramente al intermezzo en Nápoles y con una breve incursión en el repertorio veneciano. En él definió las características principales del género, sus antecedentes y sus fases de desarrollo, estudiando algunas de las obras más representativas del repertorio. Tan sólo dos años después, en 1972, Irene Mamczarz dedicaba su tesis doctoral al estudio del intermezzo en Italia y en Francia¹⁸, centrándose en los bufos que actuaron en París, aportando un inventario del repertorio representado en la ciudad y dedicando especial atención a la polémica *Querelle des bouffons*. Ese mismo año de 1972, dedicó su tesis doctoral Ortun Landmann al estudio de las fuentes

migrazioni e circolazione del dramma per musica fra l'Italia, la Spagna, il Portogallo, e le Americhe Latine, Padua, 1996.

¹⁴ TORRIONE, M., “‘Como a vuestra Magestad le gustan las comedias’. Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725”, *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*. Ed. Eliseo Serrano, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 753-789.

¹⁵ DOMENECH, F., *La compañía de los Trufaldines y el primer Teatro de los Caños del Peral*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2005; y DOMENECH, F., *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos / RESAD, 2007.

¹⁶ FERNÁNDEZ VALBUENA, A.I., *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Ed. Fundamentos. Madrid, 2006.

¹⁷ LAZAREVICH, G., *The role of the neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style*. Tesis doctoral, Columbia University, 1970.

¹⁸ MAMCZARZ, I., *Les Intermèdes Comiques Italiens au XVIIIe Siècle en France et en Italie*. Éditions du Centre Nationale de la recherche scientifique. París, 1972.

de intermezzo y a su historia en Dresde¹⁹, aportando nuevas fuentes para el estudio del género y llegando a conclusiones similares a las de Lazarevich y Mamczarz. Y, finalmente, Charles Troy, en 1979, publicó su tesis doctoral, que sintetizaba el estudio publicado por Lazarevich, aportando un inventario más completo de obras en Italia y dedicando especial atención al estudio de la trayectoria de algunos de los bufos más importantes. Troy aportó dos herramientas de gran utilidad para facilitar el estudio del género a futuros investigadores, un inventario de todos los intermezzi conocidos hasta ese momento y la cronología de representaciones de una de las parejas bufas más activas, la formada por Antonio Ristorini y Rosa Ungarelli, desvelando una manera primordial de difusión del repertorio. Fue muy revelador el artículo “Buffi e buffe” publicado por Franco Piperno en 1982²⁰. En él aportó datos desconocidos hasta el momento sobre la especialización de los cantantes bufos, cómo difundieron el repertorio y cómo formaron parte del proceso de creación del mismo, rebatiendo la visión distorsionada que había dado la musicología, hasta ese momento, sobre la formación y la honorabilidad de los cantantes. Estudió también la trayectoria artística de varios de los bufos más importantes, aportando una cronología de todas sus representaciones conocidas hasta ese momento. Hubo que esperar casi treinta años a que se dedicara un nuevo monográfico al estudio del género intermezzo, en este caso fue Keith Johnston quien, en 2011, dedicó su tesis doctoral al estudio de la comicidad del género²¹, y centró la investigación en el estudio de tres casos concretos, identificando sus fuentes literarias y los recursos cómicos utilizados por los libretistas en esas tres obras. El mismo investigador publicó en 2013 un interesante artículo en el que estudió una obra concreta del repertorio estableciendo conexiones entre la comicidad del intermezzo y la crítica de Molière a las teorías cartesianas²².

Otros investigadores italianos, especializados en el estudio de la obra de un determinado compositor o escuela, han dedicado breves estudios a algunas obras concretas del repertorio de intermezzo. En este sentido, Raffaele Mellace, estudioso de

¹⁹ LANDMANN, O., *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und seiner Geschichte in Dresden*, Tesis doctoral. Universidad de Rostock, 1972.

²⁰ PIPERNO, F., “Buffe e buffi”. *Revista Italiana di Musicologia*, xviii (1982), 240-284.

²¹ JOHNSTON, K., *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the Early Intermezzo*. Tesis doctoral, University of Toronto, 2011.

²² JOHNSTON, K., “Molière, Descartes, and the practice of comedy in the intermezzo”, en *Music & Letters*, Vol.94 n°1. Oxford University Press, 2013.

la figura del compositor Johann Adolf Hasse, publicó en 2016 un artículo que establecía diferencias y similitudes entre la producción de intermezzi de éste y la de Pergolesi²³. Roberto Scoccimarro, especialista en la obra de Niccolò Jommelli, publicó en 2014 un breve estudio sobre los intermezzi del compositor²⁴, ampliándolo en 2018 con un nuevo artículo en el que analizaba la estructura formal de dos de ellos²⁵. Se han publicado, en los últimos años, ediciones críticas de algunos intermezzi que resultan muy útiles para analizar aspectos musicales y comparar fuentes, como las de Claudio Toscani de *La finta tedesca* de Hasse²⁶ y *L'impresario delle Canarie* de Domenico Sarro²⁷; la edición de Gaetano Pitarresi de *L'ammalato immaginario* de Leonardo Vinci²⁸; y la de Gordana Lazarevich de *L'artigiano gentiluomo* de Hasse²⁹.

Teniendo en cuenta la procedencia napolitana de gran parte del repertorio de la corte española, han sido decisivas para proceder a su estudio las publicaciones de Paologiovani Maione de parte de la correspondencia diplomática de los archivos napolitanos³⁰, que permiten profundizar en aspectos relacionados con la circulación del repertorio y de los artistas. Fue también muy interesante en este sentido el volumen *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*³¹, publicado en 2010 por Ausilia Magaudda y Danilo Costantini, en el que estudiaron el repertorio interpretado en el Reino de Nápoles entre 1675 y 1768, a través de las noticias publicadas en la *Gazetta di Napoli*.

²³ MELLACE, R., “Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto”, in *Studi Pergolesiani* 5, Fertonani, C. y Toscani, C. (ed.), Fondazione Pergolesi Spontini, Jesi, 2006, pp. 187-210.

²⁴ SCOCCIMARRO, R., “Note sugli intermezzi comici per musica di Niccolò Jommelli: Don Trastullo, L'Uccellatrice, I due rivali”, *Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011)*. Ed. Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica F. Cilea. Reggio Calabria, 2014.

²⁵ SCOCCIMARRO, R., “Di nuovo sugli intermezzi per musica de Niccolò Jommelli. Don Chichibio, L'Uccellatrice e le sue rielaborazioni. Le fonti, le strutture formali”. En *Le Stagioni di Niccolò Jommelli, Atti del Convegno Napoli-Aversa, 5-7 dicembre 2014*. Turchini Edizioni. Nápoles, 2018.

²⁶ TOSCANI, C., Edizione critica de *La Finta Tedesca*, tre intermezzi per Attalo re di Bitinia. Edizioni ETS. Pisa, 2014.

²⁷ TOSCANI, C., Edizione critica de *L'impresario delle Canarie*, due intermezzi di Pietro Metastasio per Didone abbandonata. Edizioni ETS. Pisa, 2016.

²⁸ PITARRESI, G., Edizione critica de *L'ammalato immaginario*, tre intermezzi per L'Ernelinda. Edizioni ETS. Pisa, 2015.

²⁹ LAZAREVICH, G., *L'artigiano gentiluomo* by Johann Adolf Hasse, A-R Editions, 1979.

³⁰ MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana la musica e il teatro “viaggianti” nell'Europa del Settecento”, publicación electrónica del proyecto ENBACH, disponible online; y MAIONE, P., “La musica ‘viaggiante’ nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento” en *Studi Pergolesiani* 8. Ed. Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg y Luca Zopelli. Peter Lang International Academic Publishers. Berna, 2012.

³¹ MAGAUDDA A., y COSTANTINI, D., *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della Gazzetta (1675-1768)*, ISMEZ, Roma, 2010.

Constituyó otra importante herramienta para la investigación de la ópera y demás géneros teatrales la publicación de Robert y Norma Weaver, en 1979, *A Chronology of Music in the Florentine Theater*, en la que proporcionan una cronología de los espectáculos representados en los teatros de Florencia entre 1590 y 1750. En la misma línea publicó Eleanor Selfridge-Field su *A new chronology of venecian opera*³², en 2007, en la que proporcionó una precisa cronología de todas las representaciones que tuvieron lugar en los teatros venecianos entre 1660 y 1760, aportando información sobre libretistas, compositores y cantantes.

Fue decisivo para el análisis del melodrama como género teatral el estudio que Lorenzo Bianconi y Thomas Walker dedicaron a la ópera del siglo XVII en 1984³³, que asentó las bases metodológicas para el análisis del melodrama en relación con su contexto productivo. En 1987, continuando aquella misma línea Bianconi, junto a Giorgio Pestèlli inició el proyecto de la *Storia dell'opera italiana*³⁴, que proporciona un análisis exhaustivo de los espectáculos, su dramaturgia, y los sistemas productivos y receptivos. Estos estudios fueron ampliados por los de Reinhard Strohm³⁵, en 1991, y Piero Weiss³⁶, en 2013. Asimismo, considerando la importante influencia que ejerció la *commedia dell'arte* en la definición del género intermezzo, deben considerarse los importantes estudios que a ésta dedicaron Ferdinando Taviani³⁷ y, posteriormente, Siro Ferrone³⁸, en los que analizaron las máscaras, la creación de las compañías, el repertorio y su difusión europea. Para concluir, en 2016, Emily Wilbourne publicó un volumen monográfico en el que estableció de forma detallada todas las conexiones entre la

³² SELFLEDGE-FIELD, E., *A new chronology of venecian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford University Press, 2007.

³³ BIANCONI, L. y WALKER, T., "Production, consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera", *Early Music History*, vol. IV, 1984, pp. 209-296.

³⁴ BIANCONI, L., y PESTELLI, G., *Storia dell'opera italiana, 6 vol.*, Il Mulino, Bologna, 1987-.

³⁵ STROHM, R., *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

³⁶ WEISS, P., *L'opera italiana nel '700*, Raffaele Mellace (ed.), Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2013.

³⁷ TAVIANI, F., *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Bulzoni Editore, Roma, 1991.

³⁸ FERRONE, S., *La Commedia dell'Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Einaudi. Turín, 2014; y, *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Giulio Einaudi editore. Turín, 2011.

commedia dell'arte y la ópera del siglo XVII³⁹, centrada en el estudio de varios casos concretos y, con especial atención sobre el uso de los dialectos y de los recursos vocales de los cómicos, confirmando finalmente las hipótesis de muchos estudiosos de la ópera.

3. Fuentes y metodología

La primera consideración en la elaboración de esta tesis es la elección del término adecuado que define el género objeto de estudio. La Real Academia Española de la Lengua no recoge el término italiano *intermezzo*, pero sí define sus dos posibles traducciones al castellano. En primer lugar, define “intermedio” (en su cuarta acepción) como “baile, música, sainete, etc., que se ejecuta entre los actos de una comedia o de otra pieza de teatro”. La segunda traducción posible, “entremés” es definida en su segunda acepción como “pieza dramática jocosa y de un solo acto, que solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, y primitivamente alguna vez en medio de una jornada”. Ya que ninguno de los dos posibles términos castellanos coincide con las características específicas del género estudiado, que su procedencia es exclusivamente italiana y que está asociado a la ópera, cuyo término tampoco ha sido traducido, se considera el término *intermezzo* como el adecuado para referirse a este género en castellano. Al utilizar la palabra en plural se adoptará también el italiano *intermezzi*. Con el fin de evitar una terminología ambigua, para cada una de las partes en que se divide un *intermezzo*, también denominadas en italiano *intermezzo*, se adoptará el término castellano “parte”.

El estudio de Bianconi y Walker⁴⁰, publicado en 1984, sentó las bases metodológicas para la investigación de los géneros operísticos, fundamentadas en el análisis del teatro musical como género complejo relacionado con su contexto de origen. Asoció el estudio del repertorio y de los compositores al del contexto social, histórico, productivo y receptivo. Aquellos paradigmas de investigación fueron posteriormente asentados y ampliados por otros autores como Reinhard Strohm o Piero Weiss. Son fundamentales referentes metodológicos en esta línea los trabajos de Juan José Carreras sobre la recepción y cultivo de la ópera y otros géneros teatrales en España, así como los de otros investigadores de su escuela, como José Máximo Leza,

³⁹ WILBOURNE, E., *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte*, Chicago University Press, 2016.

⁴⁰ BIANCONI, L. y WALKER, T., “Production, consumption and Political Function”

Álvaro Torrente, Andrea Bombi y José María Domínguez, que han constituido un referente en la elaboración de diferentes aspectos de esta tesis. Asimismo, se han tomado como modelo metodológico los estudios de Franco Piperno dedicados a los cantantes especialistas en géneros cómicos.

Esta tesis se ha elaborado analizando cuatro tipos de fuentes principales. La primera fuente para el estudio del intermezzo en la corte española es el manuscrito de Farinelli *Descripción del estado del Teatro del Buen Retiro*, escrito en 1759. En él, el cantante proporciona una lista de los intermezzi representados en la corte española durante su mandato como Director Artístico del Teatro del Buen Retiro de Madrid, 1747-1758. Divide el repertorio en dos bloques diferenciados, ocho obras compuestas antes de 1747 y otras nueve compuestas durante los años de su mandato, que suman un total de 17 títulos. Aporta, además, el nombre de los compositores de todas las obras, una información que será crucial para la identificación posterior del repertorio, puesto que la mayoría de los libretos y manuscritos musicales no proporcionan este dato. Farinelli aporta también las primeras referencias de los cantantes bufos activos en Madrid entre 1737 y 1759, sobre los miembros de la orquesta que participó en las representaciones operísticas y sobre otros profesionales que trabajaron en aquellas producciones.

Sobre la información aportada por Farinelli en relación a los bufos, y teniendo en cuenta que no existen estudios ni tan siquiera referencias biográficas de ninguno de ellos, a excepción de los años en Italia de Santa Marchesini, se ha procedido a estudiar la trayectoria artística de todos ellos. Se ha hecho una búsqueda tanto de libretos como de otras fuentes que pudieran aportar información respecto a sus orígenes y representaciones. Se han localizado, también, los expedientes personales de algunos de ellos en el Archivo General de Palacio. Con todos los datos obtenidos, se ha reconstruido la trayectoria artística completa de todos ellos, tanto en España como en Italia y, en su caso, otras ciudades europeas.

El segundo bloque de fuentes para esta investigación lo constituyen los libretos, que aportan diversa información sobre las representaciones y conforman el repertorio. En primer lugar, se ha procedido a localizar todos los libretos de intermezzi representados en Madrid, tanto en la corte como en los teatros comerciales, durante el periodo 1738-1758. Se ha hecho también una búsqueda de libretos anteriores a esa fecha, tanto de Madrid como de otras ciudades, siempre que tuvieran alguna relación

con la corte, con el fin de establecer posibles antecedentes. Se han localizado seis libretos en la Biblioteca Nacional de España; otros ocho diferentes, más dos coincidentes con los anteriores, en el Fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca Pública de Castilla la Mancha; uno en la Real Biblioteca de Madrid; y otro más en la Biblioteca de Cataluña. Todos estos libretos documentan representaciones que tuvieron lugar en Madrid entre 1738 y 1757, todos ellos en la corte a excepción de uno que fue representado en el Teatro de los Caños del Peral. Posteriormente se localizaron los libretos de otras dos representaciones madrileñas en 1738 y 1739, una de ellas en la corte y otra en el teatro comercial. El primero de ellos se encontró en el recién catalogado Fondo Manuel Carvalhaes de la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia de Roma, y el segundo en el Fondo Livia Simone de la Biblioteca de la Scala de Milan. Así se formó un corpus de estudio de 19 libretos que documentan 17 representaciones de intermezo en Madrid entre 1738 y 1758.

A aquellos libretos se suman otros cinco de representaciones anteriores. En la Biblioteca Nacional se han encontrado los libretos de tres representaciones que tuvieron lugar en Valencia, en 1728, y en el Archivo General de Simancas se ha localizado otro más, de una representación de 1731. Estos cuatro libretos de Valencia documentan representaciones que fueron patrocinadas por el Capitán General del reino para celebrar diferentes efemérides de la familia real. Por último, se ha encontrado en los fondos de la Real Academia de la Historia el libreto de una representación en el Real Alcázar de Sevilla en 1732, durante la estancia de la corte en la ciudad. Así se ha creado un corpus de cinco libretos que documentan representaciones entre 1728 y 1732, cuyo análisis sirve de antecedente al periodo estudiado.

Se ha analizado toda la información externa que proporcionan los libretos: fechas, lugares de las representaciones, dedicatorias, patrocinadores, bufos protagonistas, compositores e impresores, con el fin de establecer patrones de producción y buscar nuevas vías para la investigación. Con estos datos, apoyados por otras fuentes administrativas localizadas en el Archivo General de Palacio o el Archivo de la Villa de Madrid, se ha efectuado una cronología de las representaciones, un estudio de los lugares de representación de intermezzo y un breve estudio de los impresores y sus hierros tipográficos.

Además de los libretos relacionados con España, con el fin de estudiar el repertorio, su origen y de qué manera se difundió, así como los cambios que pudo sufrir

el texto hasta su llegada a España, se ha procedido a localizar los libretos del mayor número posible de representaciones tanto en Italia como en otras ciudades europeas, de cada uno de los intermezzi del repertorio español. Gracias a la base de datos Corago se ha podido consultar una gran cantidad de libretos localizados en diversos archivos italianos, alemanes y americanos. Se ha analizado la estructura de todos ellos con el fin de estudiar los posibles cambios en el texto, pudiendo así documentar la procedencia de cada uno de los intermezzi españoles. Se han analizado también otros aspectos del texto, como variaciones dialectales u ortográficas, con la intención de asociar el libreto con una pareja bufa determinada y, así, poder documentar cómo se difundió el repertorio.

Asimismo, se han analizado los textos y la dramaturgia de todas las obras con el fin de encontrar los patrones que definieron el repertorio representado en la corte española. Finalmente se ha realizado un estudio sistemático de todo el repertorio que incluye el origen de la obra; sus fuentes literarias; una cronología de representaciones tanto en Italia como en el resto de ciudades europeas; un estudio estructural del texto que muestra, en su caso, los cambios que sufrió a lo largo de todas sus representaciones y que muestra de dónde procede la estructura de la obra representada en España; aspectos importantes que contextualizan la representación española; y una breve estudio del intermezzo que incluye la descripción de los personajes, un breve resumen argumental y qué tópicos del género reúne.

El tercer tipo de fuentes está constituido por un corpus de diecisiete manuscritos musicales localizados en la Real Biblioteca de Madrid. Todos ellos corresponden a intermezzi representados en la corte en el periodo 1747-1758, que coincide con los años de la dirección artística de Farinelli. Quince de ellos, que coinciden con los inventariados por Farinelli, se conservan en formato de *particellas* instrumentales, utilizadas por la orquesta durante las representaciones, incluyendo en algunas de ellas los nombres de los instrumentistas. Esta información ha permitido recrear las plantillas orquestales que intervinieron en las representaciones de intermezzo. De algunos intermezzi se conserva también el manuscrito de la partitura general, que en dos casos es autógrafa del compositor, cuyo análisis comparativo con las *particellas* ha permitido estudiar el proceso de orquestación específico que se utilizó en la corte española, entre 1747 y 1758, con el fin de adaptar las partituras a la plantilla orquestal del Buen Retiro. De los dos intermezzi que no están incluidos en el listado de Farinelli, se conservan únicamente copias manuscritas de la partitura general.

Ya que de la mayor parte del repertorio sólo se han conservado las particellas, con el fin de analizar la música de los intermezzi, se ha procedido a realizar la edición de la práctica totalidad del corpus de manuscritos musicales. Gracias a estas ediciones se han podido estudiar diferentes aspectos como las características vocales de cada uno de los bufos que trabajó en la corte española, las técnicas específicas de instrumentación del repertorio preexistente y la orquestación del compuesto especialmente para Madrid, los patrones cómicos que caracterizan la escritura musical, y la posible evolución de la escritura a lo largo de los años. Posteriormente, se han comparado las partituras madrileñas con otros manuscritos musicales italianos, con el fin de atribuir compositor a aquellas de las que no se conocía, y verificar, en la medida de lo posible, las atribuciones de Farinelli. Puesto que no se han localizado los libretos que fechan la representación de algunos de estos manuscritos musicales, el estudio de las características vocales de los bufos y de las plantillas orquestales ha permitido acotar la fecha de representación de algunas de las obras.

El cuarto bloque de fuentes imprescindibles para esta investigación está constituido por diferentes colecciones de correspondencia que proporcionan información de gran importancia sobre algunas representaciones, sobre la circulación del repertorio, y sobre los motivos que llevaron a seleccionar el repertorio de unos compositores en concreto. Las principales colecciones de correspondencia estudiadas han sido las cartas enviadas por Carlos de Borbón a Felipe V e Isabel Farnesio entre 1720 y 1744, publicadas en tres volúmenes por Inma Ascione⁴¹; las cartas de Farinelli al conde Sicinio Pepoli, publicadas por Carlo Vitale⁴²; diversas colecciones de correspondencia entre los diplomáticos de Nápoles, España y Dresde, publicadas por Paologiovanni Maione en varios artículos⁴³; la correspondencia entre Farinelli y Metastasio; las cartas entre la infanta María Teresa y diferentes miembros de la familia

⁴¹ ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. I-III, Ministero Beni e Attività Culturale, Roma, 2001-2002.

⁴² VITALI, C., *La solitudine amica, Lettere de Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli*. Sellerio editore. Palermo, 2000.

⁴³ MAIONE, P., “La musica ‘viaggiante’ nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento”, *Studi Pergolesiani* 8. Ed. Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg y Luca Zopelli. Peter Lang International Academic Publishers. Berna, 2012; “Tra le carte della diplomazia napoletana la musica e il teatro “viaggianti” nell’Europa del Settecento”, publicación electrónica del proyecto ENBACH, disponible online; “Il possesso della scena: Gente di teatro in musica tra Sei e Settecento”, *Drammaturgia*, Firenze Universiti Press. Florencia, 2015, pp. 97-108; “La Real Azienda: La Capella Musicale di Napoli tra Sei e Settecento”, *Cuaderni Cimarosa*, Avellino, 2015, pp. 57-68; y “Giulia de Caro ‘seu Ciulla’ da commediante a cantarina. Osservazioni sulla condizione degli ‘Armonici’ nella seconda metà del Seicento”, *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXII, 1997, pp. 61-80.

real española entre 1744 y 1746, publicadas por Margarita Torrione y José Luis Sancho⁴⁴; y las cartas enviadas por la infanta María Antonia a Isabel Farnesio entre 1748 y 1749, publicadas parcialmente por Emilio Cotarelo en su volumen *Orígenes y establecimiento de la ópera*. Esta correspondencia ha ayudado a contextualizar de forma correcta las representaciones y han aportado otra información relevante respecto a la procedencia de algunas obras del repertorio.

Finalmente se han localizado algunos documentos de tipo administrativo, de gran importancia, en el Archivo General de Palacio. Y se han contextualizado las representaciones analizando diferentes aspectos históricos y políticos en fuentes como la *Gaceta de Madrid*⁴⁵, diferentes volúmenes del *Calendario manual y guía de forasteros de Madrid*. Analizando todos los datos obtenidos con estas fuentes y las anteriores, y relacionándolas entre sí, he realizado un estudio que contextualiza los aspectos más importantes de la producción de intermezzo en la corte española entre 1738 y 1758.

El criterio de transcripción para los textos en castellano es la actualización de la ortografía de acuerdo a la actual, agregando los acentos faltantes, ya que los documentos sirven como cita de apoyo al estudio y no pretenden proporcionar información filológica. Los textos en inglés y francés siguen el mismo criterio que los castellanos, salvo cuando se citan transcripciones de textos hechas por otros autores, en cuyo caso se ha mantenido esa transcripción. En cuanto a los textos italianos, se ha modernizado en la medida de lo posible los textos de las cartas y otros documentos similares, en cambio, se ha respetado la ortografía de los libretos de los intermezzi ya que contienen variaciones dialectales importantes para su estudio filológico y que permiten, en muchas ocasiones, conocer su procedencia o atribuir la representación a una pareja bufa concreta, e incluyen, además, errores intencionados con fines cómicos.

4. Estructura de la tesis

La tesis está dividida en siete capítulos que se estructuran en tres bloques cronológicos: el primero, formado por un solo capítulo, corresponde al periodo 1701-1737, en el que se estudian los antecedentes del cultivo del intermezzo en el entorno

⁴⁴ TORRIONE, M., y SANCHO, J.L., 1744-1746. De una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones. Patrimonio Nacional. Madrid, 2010.

⁴⁵ Las noticias relacionadas con diferentes celebraciones regias están publicadas en TORRIONE, M., Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700 – 1759). Ed. C.R.I.C. & Ophrys. París, 1998.

cortesano de Felipe V y se han estudiado las primeras representaciones esporádicas del repertorio. El segundo bloque, formado por dos capítulos, corresponde al periodo 1738-1746, estudia los primeros años de cultivo del intermezzo en la corte madrileña de forma estable y organizada debido a la contratación de una pareja bufa al servicio de la corte española. El tercer y último bloque, formado por cuatro capítulos, corresponde a los años de la dirección artística de Farinelli, 1747-1758, en la que se lleva a cabo el cultivo sistemático del intermezzo asociado a las grandes producciones operísticas del Buen Retiro.

El primer capítulo está dedicado al estudio de las representaciones de comedia italiana y de los primeros intermezzi durante los primeros años del reinado de Felipe V. En primer lugar se ofrece un breve acercamiento a la relación de Felipe con la comedia italiana durante sus años como duque de Anjou en la corte de Luis XIV para relacionarla, a continuación, con la llegada a la corte española de una compañía italiana de *commedia dell'arte* en su tercer año de reinado español. Posteriormente se estudia la llegada a Madrid de la segunda compañía de Trufaldines desde la corte ducal de Parma, entre cuyos miembros se encontraban dos especialistas en intermezzo, Costantini y Ferrari, que fueron responsables, posiblemente, de las primeras representaciones del género en la corte. Se analiza la trayectoria profesional de ambos bufos y se establece su relación con el entorno del duque de Medinaceli en Nápoles, y con la corte española a partir de 1716. Posteriormente se analizan las fuentes que documentan las primeras representaciones de intermezzo, estudiando los aspectos referentes a su contexto productivo y a la procedencia del repertorio: en primer lugar los intermezzi representados en el Palacio Real de Valencia entre 1728 y 1731, asociados a la celebración de efemérides reales y patrocinados por el capitán general del Reino de Valencia, el príncipe de Campoflorido; y en segundo lugar los intermezzi representados en el Real Alcázar de Sevilla entre 1729 y 1733, para la familia real, durante las jornadas de Andalucía y la posible relación de éstos con la corte de Portugal. Para concluir el capítulo, se analizan diversos acontecimientos sucedidos en Madrid entre 1731 y 1737, tanto en la ciudad como en la corte, que influyeron en la posterior recepción del intermezzo y de la ópera seria de 1738.

El segundo capítulo estudia los aspectos relativos a la producción de intermezzo en Madrid entre 1738 y 1746. Comienza contextualizando la recepción del intermezzo con dos acontecimientos principales: las implicaciones de las negociaciones y la

celebración de la boda de Carlos de Borbón con María Amalia de Sajonia y la llegada de una compañía italiana de ópera a Madrid en 1738. Se estudia la trayectoria profesional de los dos bufos que se establecieron de forma permanente en la ciudad, primero como miembros de la compañía comercial de ópera y posteriormente como virtuosos al servicio de la corte: los boloñeses Santa Marchesini y Tomaso Garofalini. Se analizan las fuentes conservadas que documentan las representaciones de intermezzo en aquellos años, tanto en el Teatro de los Caños del Peral como en la corte, y se confecciona una cartelera con las representaciones en las que intervinieron los cantantes italianos para contextualizar de forma correcta las producciones del género objeto de estudio. Se analizan, también, los espacios en que tuvieron lugar las representaciones de intermezzo y otros aspectos relevantes del sistema productivo, como los instrumentistas que acompañaron a los bufos y detalles importantes sobre la impresión de los libretos.

El tercer capítulo está dedicado íntegramente al estudio del repertorio de intermezzo representado entre 1738 y 1746. En primer lugar se analizan las conexiones del repertorio madrileño con Carlos de Borbón, estudiando los intermezzi representados en Parma durante sus años de ducado y la correspondencia diplomática durante sus primeros años como rey de las Dos Sicilias. Se establecen también conexiones con María Amalia de Sajonia y los intermezzi representados en la corte de Dresde. Posteriormente se estudia la especial predilección de la corte española por los intermezzi inspirados en comedias de Molière, analizando conexiones entre aquellas obras, los años de Felipe V en la corte de Luis XIV, Isabel Farnesio y Luigi Riccoboni, el *capocomico* de la compañía de cómicos italianos, reunida por Antonio Farnesio, que se estableció al servicio de la corte de Francia. Finalmente se estudian todas las obras representadas en Madrid en aquellos años, analizando la información que aportan las fuentes españolas, el origen italiano de los intermezzi, las diferentes versiones existentes y su difusión.

El cuarto capítulo estudia todos los aspectos relativos a la producción de intermezzo entre 1747 y 1758, años que coinciden con el reinado de Fernando VI y la dirección artística de Farinelli. En primer lugar se analiza la función de las representaciones operísticas cortesanas dentro del proyecto político del marqués de la Ensenada, durante el reinado de Fernando VI. A continuación se analiza el papel de Farinelli como agente ensenadista, su gestión de las fiestas reales y producciones operísticas del Buen Retiro, y la implicación de su red de contactos en la selección de

repertorio, compositores e intérpretes. Se estudia la llegada de tres nuevos bufos a la corte para representar intermezzo, la napolitana Elena Pieri en 1748 y los florentinos Rosa Puccini y Michele Zanca en 1757, así como su trayectoria artística y la influencia que ejercieron sobre el repertorio madrileño. Se analizan todas las fuentes que documentan las representaciones de intermezzo y se elabora la cartelera operística de aquellos años con el fin de contextualizar las representaciones de obras del género estudiado. Se estudian los aspectos relativos a la impresión de libretos de intermezzo y, para concluir, se analiza la participación de mimos en las representaciones con el fin de identificar a los posibles actores.

El quinto capítulo está dedicado al estudio del repertorio de intermezzi representados en Madrid y que habían sido estrenados previamente en Italia. Ya que se trata de obras del repertorio clásico y de compositor conocido, el análisis se estructura en cuatro bloques: los intermezzi de Johann Adolf Hasse, los de Giovanni Battista Pergolesi, los de Niccolò Jommelli y los de procedencia florentina. En primer lugar se contextualiza la representación de estas obras en el corpus de cada uno de los compositores y, a continuación se analizan las circunstancias que rodearon sus estrenos en Italia, su difusión y la comparación de diferentes libretos de cada intermezzo hasta llegar a la versión madrileña. Asimismo, se establecen las posibles conexiones de cada una de las obras con la corte española.

El sexto capítulo analiza los cinco intermezzi que fueron especialmente creados para Madrid. Para cuatro de ellos se adaptó el texto de libretos clásicos del repertorio italiano y se encargó la composición de nueva música, mientras el quinto es totalmente nuevo, tanto el texto como la música. Se analiza la relación de los compositores con la corte española que pudo motivar aquellos encargos. Asimismo, se estudia cada uno de los intermezzi: la historia de la obra original, las fuentes literarias, cómo se difundieron las obras, qué cambios sufrieron los textos a lo largo de las representaciones y, finalmente, los aspectos más relevantes de la versión madrileña.

El séptimo y último capítulo está íntegramente dedicado a la música de los intermezzi representados en Madrid entre 1747 y 1758, puesto que son los únicos de los que se han conservado los manuscritos musicales. Se analiza quiénes fueron los miembros de la orquesta que participó en las representaciones y cómo se instrumentó el repertorio específicamente para ellos. A continuación, sirviéndose de los manuscritos musicales conservados, se estudian las principales características vocales de cada uno de

los bufos que trabajó al servicio de la corte. Por último, se han seleccionado tres intermezzi de especial relevancia y que representan tres los tres modelos diferentes de repertorio que se cultivaron en aquellos once años: *Il baron Cespullo* de Johann Adolf Hasse, cuyo manuscrito musical parece ser el único conservado de la obra, como modelo de los intermezzi clásicos italianos; *Il giocatore* de Niccolò Jommelli, como modelo del repertorio con nueva música especialmente escrita para Madrid; y *Don Frullone*, uno de los intermezzi traídos a Madrid por los nuevos bufos florentinos llegados en 1757, como modelo del repertorio a tres voces. Estas tres obras se utilizarán para estudiar los aspectos más importantes de cada una de esas tres etapas y diferenciarlas entre sí.

Se incluyen en el segundo volumen de la tesis nueve apéndices documentales. El primero de ellos contiene un inventario de los intermezzi representados en España entre 1728 y 1758, incluyendo las fuentes conservadas e información bibliográfica. En el segundo apéndice se incluyen las tablas que documentan la actividad artística de los cinco bufos que trabajaron al servicio de la corte española entre 1738 y 1758, incluyendo todas las representaciones tanto en Italia como en España. El tercer apéndice proporciona un inventario de los intermezzi que fueron adquiridos, en 1739, por los agentes diplomáticos napolitanos para la biblioteca de Carlos de Borbón. El cuarto apéndice está conformado por las tablas de representaciones de cada uno de los intermezzi que se representó en la corte española, desde su estreno en Italia, con el fin de documentar cómo, cuándo y a dónde se difundieron las obras a partir de su estreno, y quiénes fueron los bufos responsables. En el quinto apéndice se encuentran las tablas que comparan los cambios estructurales de diversos libretos conservados de algunos de los intermezzi que se representaron en Madrid, para mostrar qué alteraciones sufrió el texto a lo largo de sus múltiples representaciones y de dónde procedía la estructura final que llegó a Madrid. En el sexto apéndice se identifican los intermezzi del inventario de Farinelli, muchos de los cuales no se habían identificado hasta el momento, y se establecen varios grupos de repertorio atendiendo a su diferente procedencia. En el séptimo se detallan todos los intermezzi incluidos en el inventario de la Real Cámara de Fernando VII, redactado en 1833. El octavo apéndice incluye las plantillas instrumentales de cada uno de los manuscritos musicales conservados en la Real Biblioteca, incluyendo, en el caso de que esté detallado en las partes, el nombre de los

instrumentistas que las interpretaron. El noveno y último apéndice incluye la edición íntegra de las partituras de los tres intermezzi que se analizan en el capítulo 7.

CAPÍTULO 1

COMEDIA ITALIANA E INTERMEZZO EN EL ENTORNO CORTESANO ESPAÑOL DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE FELIPE V (1701-1737)

1.1.- Introducción al capítulo

En este capítulo se estudian todos los antecedentes que, desde la llegada de Felipe V a la corte española en 1701 hasta el año 1737, sentaron las bases para la posterior etapa de cultivo sistemático del intermezzo, que comenzó en 1738. Se establecen tres bloques diferenciados de contenido. El primer bloque incluye una breve reseña biográfica de Felipe, durante sus años como Duque de Anjou en Versalles, que le relaciona directamente con la comedia francesa de Molière y con la italiana –dos de las grandes influencias del repertorio de intermezzo–, mostrando cómo desarrolló durante su juventud el gusto por este tipo de espectáculos. A continuación, se estudia el primer viaje de Felipe a Italia, en 1702, ya como rey de España, mostrando cómo entró en contacto directo con la ópera italiana y con la *commedia dell'arte*, y también con algunos de los artistas que fueron figuras clave del desarrollo del género intermezzo, algunos de los cuales trabajaron posteriormente en la corte española.

El segundo bloque de contenido está dedicado a la llegada de una primera compañía de *commedia dell'arte* a Madrid en 1703, como parte del séquito del rey a su regreso de Italia, y a la llegada de una segunda compañía del mismo tipo en 1716 enviada desde la corte de Parma, ya con Isabel Farnesio como reina consorte. El estudio

se centra en dos cómicos de la segunda compañía que habían trabajado como intérpretes de *scene buffe* e intermezzo en Italia.

El tercer y último bloque de contenido está dedicado al estudio de las primeras fuentes de intermezzo relacionadas con el entorno cortesano español. Se estudian en primer lugar los intermezzi representados en el Palacio Real de Valencia entre 1728 y 1731, y, en segundo lugar, un intermezzo interpretado en el Real Alcázar de Sevilla en 1732. De todos ellos se estudia tanto el contexto en que tuvieron lugar las representaciones, como el repertorio y sus posibles orígenes.

1.2.- Felipe V y la comedia italiana

La muerte sin descendencia del rey Carlos II, en 1700, supuso la llegada a España de una nueva dinastía. El 18 de febrero de 1701 llegaba a la corte de Madrid el duque de Anjou y nieto de Luis XIV de Francia, recién aclamado rey de las Españas bajo el nombre de Felipe V, convirtiéndose en el primer monarca de la nueva dinastía Borbón. Como corresponde a un cambio de tal magnitud, las instituciones y las diferentes manifestaciones culturales y artísticas sufrieron importantes cambios para ser adaptadas al ceremonial de los nuevos soberanos y al fortalecimiento de su imagen política⁴⁶. El nuevo rey había sido educado bajo los preceptos de la rígida etiqueta versallesca⁴⁷, donde, en palabras de Peter Burke, “la vida cotidiana del rey se componía de actividades que, además de ser recurrentes, estaban cargadas de significado simbólico porque las representaba en público un actor cuya persona era sagrada. Mientras estuviera despierto, Luis XIV vivía prácticamente sobre el escenario”⁴⁸. Y, aunque este aspecto fuera en ocasiones un motivo de desavenencias entre el rey de Francia y su nieto, por la tendencia del ceremonial de la corte a hacer al Rey “invisible”,

⁴⁶ Sobre el ceremonial de la corte de Felipe V, véase GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “La Corte de Felipe V: el ceremonial y las casas reales durante el reinado del primer Borbón”, E. Serrano (coord.) *Felipe V y su tiempo*, vol. 1, 2004, pp. 879-914.

⁴⁷ Sobre la personalidad y la educación del duque de Anjou, véase los estudios de MARTÍNEZ SHAW, C. y ALFONSO MOLA, M., *Felipe V*, Madrid, Arlanza ediciones, 2001, pp. 21-39; BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.; TORRIONE, M. y B., “De Felipe de Anjou, ‘enfant de France’ a Felipe V. La educación de Telémaco” en J. M. Morán Turina (coord.) *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 41-88; y en MORALES, N., *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 129-142.

⁴⁸ BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, (trad. Manuel Sáenz de Heredia), San Sebastián, Nerea, 1995, pp. 55-64.

tanto el riguroso protocolo como el uso de los espectáculos cortesanos para el enaltecimiento de la figura regia fueron denominador común en ambas cortes.

En materia teatral y musical, el duque de Anjou había recibido una buena instrucción en Versalles, aunque no tan elaborada como la de un Delfín, ya que Felipe, por nacimiento, era un segundón al que, debido a sus escasas probabilidades para heredar el trono de Francia, se consideraba destinado a ocupar un papel modesto en la corte. Entregado desde su nacimiento, junto con sus hermanos Luis y Carlos –duques de Borgoña y de Berry respectivamente– a nodrizas, ayas y preceptores que no buscaban más que su propio medro dentro de la corte, Felipe tuvo la suerte de llamar la atención de su tía abuela, la duquesa de Orleans y princesa Palatina, con quien estableció un fuerte vínculo afectivo⁴⁹. Ésta inculcó en el joven la afición por la lectura, por la música y por la comedia, algo que desarrollaría a su llegada a España. Así, en el epistolario de la Palatina, en el que se encuentran múltiples referencias al gusto de Felipe por la comedia, se puede leer la crónica en que el duque de Anjou, sus hermanos y su cuñada presenciaron por primera vez una comedia en público, en 1698, tres años antes de su partida hacia la corte de España⁵⁰:

Avant hier, le roi a permis aux trois princes et à la duchesse de Bourgogne d'aller pour la première fois à la comédie... on donnait *Le Bourgeois gentilhomme*. Le duc de Bourgogne en perdit totalement sa gravité: il riait à en avoir les larmes aux yeux; le duc d'Anjou était si hereux qu'il restait là, la bouche bée, comme en extase, regardant fixement la scène; le duc de Berry riait si fort qu'il faillit tomber de sa chaise; ... la duchesse de Bourgogne qui sait mieux dissimuler se tint fort bien au debut, elle riait peu et se contenait de sourire; mais de temps elle s'oubliait et se levait de dessus sa chaise pour mieux voir⁵¹.

Además de haber asistido a la producción de diversas tragedias líricas de Lully, Cardinal Destouches o Gatti, Felipe solía asistir, hasta el momento de su marcha a España, tres días a la semana a las representaciones de comedias, farsas e improvisaciones de los cómicos italianos y franceses en los apartamentos de palacio. Este repertorio escénico versallesco estaba encabezado por las comedias de Molière, fuertemente influidas por la *commedia dell'arte* italiana. Como muestran las carteleras, no se interpretaba en Versalles una sola tragedia que no estuviese acompañada por una comedia o que no fuera aligerada por las espectaculares escenas de pantomima italiana de los hermanos Charles y Pierre Alard, que interpretaban a los personajes de *Arlequin*

⁴⁹ MARTÍNEZ SHAW, C., *Felipe V*, pp. 24-25.

⁵⁰ TORRIONE, M., “Como a vuestra Magestad le gustan las comedias”, pp. 753-755.

⁵¹ AMIEL, Olivier (ed.) *Lettres de la Princesse Palatine: 1672-1722*, París, Mercure de France, 1999, p. 245. Citada en Torrione, “Como a vuestra Magestad le gustan las comedias”, p. 755.

y *Scaramouche*⁵². Las cartas de la Palatina también documentan que, durante las temporadas de Carnaval, el duque de Anjou disfrutaba de los bailes de máscaras de origen italiano que se celebraban en palacio, protagonizados por figuras de la comedia italiana como *Arlequine*, *Scaramouche*, *Polichinelle*, *le Docteur* y *Briguelle*⁵³. Todos estos datos prueban que Felipe V, antes de coronarse como rey de las Españas, ya estaba muy familiarizado y era un gran aficionado al repertorio de comedia italiana, de modo que no fue Isabel Farnesio quien introdujo la cultura italiana en la corte, sino que el proceso había comenzado años antes de la llegada de ésta a Madrid.

En su viaje hacia la corte de España, el nuevo rey fue acompañado por 28 músicos, instrumentistas y cantantes, procedentes de la Chapelle Royale y de la Ópera, —entre los que se encontraban el flautista Michel de La Barre y los violinistas Jean-Féry Rebel y Pierre Gouin de Lalande— y un grupo de comediantes, destinados a amenizar las largas jornadas. En los primeros meses de su estancia en Madrid, Felipe crea en la corte una pequeña cámara, la *musique française*⁵⁴, bajo la dirección de Henri Desmarests⁵⁵ y manda venir desde Roma a Nicolás Fonton para trabajar como maestro de danza. Tras una prolongada estancia en Cataluña, en 1702 el rey parte hacia Italia, aconsejado por el marqués de Louville, para liderar las tropas en las primeras batallas de la Guerra de Sucesión. Este viaje por Nápoles y Milán será clave para el posterior desarrollo de la ópera italiana y el intermezzo en España, ya que Felipe V entrará en contacto directo con este repertorio y con el de la *commedia dell'arte*. Cotarelo documenta la asistencia del rey a dos serenatas y un *dramma per musica* durante su estancia en Nápoles⁵⁶. El 2 de mayo de 1702 asistió al estreno absoluto de *Tiberio imperatore d'Oriente*⁵⁷ de Alessandro Scarlatti⁵⁸, un *dramma per musica* representado en su honor en el Teatro

⁵² LÉRIS, A., Dictionnaire portatif des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y ont été représentées depuis leur établissement, et des pièces jouées en province, Paris, 1754.

⁵³ AMIEL, O., *Lettres de la Princesse Palatine*, p. 251; citada en Torrión, “Como a vuestra Magestad le gustan las comedias”, p. 759.

⁵⁴ MORALES, N., *L'artiste de cour*, pp.142-157.

⁵⁵ Sobre la actividad de Henry Desmarest en la corte española, véase STEIN, L.K., “Desmarest and the Spanish context: musical harmony for a World at War”, J. Duron e Y. Ferraton (eds.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand siècle*, Mardaga, Sprimont, 2005, pp. 75-106.

⁵⁶ COTARELO Y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, editado por el ICCMU, Madrid, 2004, p. 27.

⁵⁷ I-Mb: Racc.dramm.4253

⁵⁸ Es importante tener en cuenta que dos miembros de la corte de Felipe V tuvieron una importante relación de mecenazgo con Alessandro Scarlatti, Marie-Anne de La Trémoille, princesa de los Ursinos, y

San Bartolomeo, que contó con las *scene buffe* de Lesbina y Milo, interpretadas en aquella ocasión por la pareja formada por Livia Nannini y Giovanni Battista Cavana figuras clave en la definición del género intermezzo⁵⁹. Los bufos pertenecían al entorno musical napolitano del Duque de Medinaceli y fueron figuras importantes para el género en la corte española. Más adelante veremos que Livia Nannini llegó a Madrid en 1716 junto a otro especialista bufo, como miembro de la segunda compañía de Trufaldines. Cavana, a su vez, formó pareja bufa con la boloñesa Santa Marchesini durante los años de desarrollo e independencia del intermezzo y posteriormente, en 1738, ella se estableció en Madrid y fue una de las protagonistas del cultivo sistemático del género en la corte española durante nueve años.

En el otoño de 1702, Felipe prosigue la contienda en Milán donde, durante sus cinco meses de estancia, disfruta, tal como relata Ubilla y Medina en su diario de viajes, de las representaciones de una compañía de comediantes *dell'arte*⁶⁰. Esta compañía viajaría a Madrid tras la contienda milanesa para instalarse al servicio de la corte española.

Luis de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli. Véase al respecto GOULET, A.M., “Costumes, décors et machines dans l’Arsate (1683) d’Alessandro Scarlatti. Contribution à l’histoire de l’opéra à Rome au XVIIe siècle”, *Dix-septième siècle*, 2014/1 n°262, pp.139-166; y DOMÍNGUEZ, J.M., *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013.

⁵⁹ La pareja bufa formada por la soprano de origen boloñés Livia Nannini, *detta La Polacchina*, y el bajo mantuano Giovanni Battista Cavana, actuó entre 1699 y 1702 en los teatros de Nápoles protagonizando las escenas cómicas de la ópera seria –la mayoría de ellas puestas en música por Alessandro Scarlatti– y definiendo las escenas y personajes que pasaron a formar parte, años después del repertorio de intermezzi. Al concluir su colaboración, Nannini viaja a Viena, a Madrid y a Dresde, como cantante bufa, contribuyendo a la difusión del género intermezzo; Cavana permanecerá en Italia, donde comienza una de las colaboraciones más fructíferas y duraderas para el desarrollo del intermezzo junto a Santa Marchesini, que será, a su vez, una de las figuras clave para la consolidación del género en España.

⁶⁰ UBILLA Y MEDINA, A., Sucesión de el rey D. Phelipe V nuestro señor en la corona de España: diario de sus viajes desde Versailles a Madrid, el que executó para su feliz casamiento, jornada a Nápoles, a Milán, y a su exercito, successos de la campaña y su vuelta a Madrid, Libro cuarto, Madrid, 1704, pp. 442 y 624.

1.3.- Los primeros cómicos italianos al servicio de Felipe V

Madrid, 20 de Febrero de 1703

Sus Majestades gozan de perfecta salud, y estos días de Carnestolendas se divierten con las comedias españolas e italianas⁶¹.

Con este anuncio en la *Gaceta de Madrid* comenzaba la historia de la compañía de cómicos italianos –conocidos como Trufaldines– al servicio de la corte de Felipe V⁶². Un mes antes de estas representaciones había llegado desde Milán, junto al séquito del rey, esta *troupe* de *commedia dell'arte* que permanecería en la villa ocho años⁶³. Años más tarde, en 1716, llegó a Madrid otra compañía de las mismas características, enviada desde la corte de Parma, que pronto adoptó el mismo nombre y que trabajó en la ciudad durante nueve años. Los Trufaldines, en sus dos etapas diferenciadas (1703-1711 y 1716-1725), desarrollaron su actividad tanto en el Coliseo del Buen Retiro, para el público cortesano, como en los teatros públicos de la ciudad⁶⁴, abiertos a una audiencia más variada. Contribuyeron a transformar la vida teatral madrileña y, aunque su repertorio principal era la *commedia dell'arte*, representaron, en sus últimos años de actividad, algunas obras al estilo de la ópera italiana⁶⁵, continuando un proceso de modernización de la música que había comenzado durante los años del reinado de

⁶¹ Gaceta de Madrid nº8 de 1703.

⁶² Uno de los estudios más amplios dedicados a la compañía de los Trufaldines es la tesis doctoral de DOMÉNECH RICO, F., *La compañía de los Trufaldines y el primer Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Universidad Complutense, 2005. También es muy interesante el artículo previo de TORRIONE, M., “Como a vuestra Magestad le gustan las comedias” pp. 753-789. Un estudio clásico que, aunque desde un punto de vista nacionalista decimonónico, aporta mucha documentación es COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, pp. 25-58. Los documentos administrativos más importantes en relación con la compañía fueron publicados por SHERGOLD, N. y VAREY, J., *Teatros y comedias en Madrid, 1699-1719: estudio y documentos*, Londres, 1985.

⁶³ Es importante reseñar que la musicología española había considerado a los Trufaldines como una compañía de ópera, hasta que Juan José Carreras la identificó como compañía de *commedia dell'arte* en CARRERAS, J. J., “La compañía de los ‘trufaldines’ y la introducción de la ópera italiana en España: nuevas fuentes y nuevas perspectivas”, en A. L. Bellina (ed.), *Il teatro musicale dei due mondi: migrazioni e circolazione del dramma per musica fra l'Italia, la Spagna, il Portogallo, e le Americhe Latine*, Padua, 1996.

⁶⁴ Fernando Doménech detalla los aspectos relativos a las representaciones públicas de la primera compañía de Trufaldines en el corral de la calle Alcalá y en el corral de los Caños en *La compañía de Trufaldines*, pp. 36-57.

⁶⁵ Sobre la relación de la compañía de trufaldines con la introducción de la ópera italiana en España, véase CARRERAS, J. J., “La compañía de los trufaldines”. Sobre el impacto que supuso la irrupción en la escena madrileña de los italianos, véase CARRERAS, J. J., “De Literes a Nebra”; del mismo autor, “Amores difíciles”; LEZA, J. M., “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral”, en J. M. Leza (ed.) *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. 4, el siglo XVIII*, Madrid, FCE, 2014, pp. 194-203. Nicolás Morales estudia el papel contrastante de la compañía de cómicos italianos frente a los músicos franceses de la corte en MORALES, N., *L'artiste de cour*, pp. 178-190.

Carlos II⁶⁶. Tal como explica Carreras, “este hecho no debe considerarse como una ruptura en los usos y costumbres de la corte española, sino como un capítulo más – problemático, sin duda, en una corte de fama xenófoba– de la regular importación de artistas y músicos extranjeros”⁶⁷. La compañía de cómicos italianos no ocupó la escena madrileña, sino que la compartió con las compañías nacionales, enriqueciendo la programación teatral y dando lugar, en más de una ocasión, a disputas que debieron ser resueltas en los tribunales.

1.3.1.- La primera compañía de Trufaldines y la *commedia dell'arte* (1703-1711)

Es probable que aquel proyecto artístico inicial de Felipe V de disponer de una compañía estable de cómicos italianos al servicio de la corte tuviera como objeto principal su distracción y la de su esposa saboyana, ya que ninguno de los dos habría podido entender con facilidad las sutilezas léxicas del teatro español. En cambio, la comedia *all'improvviso* practicada por los Trufaldines no requería el conocimiento del idioma, sino la comprensión de aquel lenguaje universal basado en la gestualidad caricaturizada de las pasiones humanas, representadas por los personajes tipo de la comedia de máscaras, con sus disputas y travestimientos que siempre confluían en un desenlace feliz, y que recordaban a Felipe V sus años en Versalles.

Aquella primera compañía, como se puede ver en la tabla 1.1, estaba formada por siete hombres y tres mujeres –Francesco Servilli, *Odoardo*; Isabella Costantini, *Eularia*; Vincenza Richiari, *Colombina*; Francesco Bartoli, *Truffaldino*; Giustina Francesca Bononcini, *Flaminia*; Domenico Bononcini, *Brighella*; Francesco Neri,

⁶⁶ José María DOMÍNGUEZ estudia el influjo que, tanto diplomáticos y nobles de alto rango que ocuparon puestos en Milán, Roma, Nápoles, Sicilia y Cerdeña, como la reina Mariana de Neoburgo, tuvieron sobre Carlos II durante los últimos años de su reinado y que llevaron a la modernización de la música cortesana. Durante la última década del siglo XVII se difundió la idea del buen gusto asociada con la música de Alessandro Scarlatti, Madrid recibió la visita del castrato napolitano Matteo Sassano, se experimentó con zarzuelas, comedias y óperas íntegramente cantadas y se produjo en la corte una ópera compuesta por Bernardo Sabadini. Véase, DOMÍNGUEZ, J. M., “Un fin de siglo renovador” en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2016, pp. 705-757. El mismo autor trata en profundidad la influencia que ejerció, en este sentido, el IX duque de Medinaceli, mediante un brillante mecenazgo musical como embajador en Roma, virrey de Nápoles y activo cortesano en Madrid, en DOMÍNGUEZ, J. M., *Roma, Nápoles, Madrid*.

⁶⁷ CARRERAS, J. J., “Amores difíciles”, p. 209.

Florindo; Giovanni Antonio Bassanelli y Andrea Morelli, *Pantalone* y *Dottore*; y Gennaro Sacchi, *Coviello*—, algo usual en la *commedia dell'arte*⁶⁸.

*Tabla 1.1. Miembros de las dos compañías de Trufaldines*⁶⁹

MÁSCARA	CÓMICO PRIMERA COMPAÑÍA	CÓMICO SEGUNDA COMPAÑÍA
<i>Odoardo</i>	Francesco Servilli	Francesco Servilli
<i>Truffaldino/ Arlecchino</i>	Francesco Bartoli	Gabriele Costantini
<i>Brighella</i>	Domenico Bononcini	
<i>Florindo</i>	Paolo Antonio Foresi	Paolo Antonio Foresi
<i>Pantalone</i>	Andrea Morelli	Bartolomeo Caio
<i>Dottore</i>	Giovanni Antonio Bassanelli	Bruno Belley
<i>Coviello</i>	Gennaro Sacchi	
<i>Eularia</i>	Isabella Costantini	Isabella Costantini
<i>Colombina</i>	Vincenza Gardellini Vincenza Richiari	Vincenza Gardellini
<i>Flaminia</i>	Giustina Francesca Paghetti	
<i>Capitano spagnolo</i>		Felipe Bononcini
<i>Mezzetino</i>		Angelo Costantini
<i>Trivelina</i>		Ana Valentini
<i>Maestro di ballo</i>		Sebastian Cristiani di Scio
<i>Isabella</i>		Catarina Travallini
<i>Rispetta</i>		Ana Travallini
<i>Ottavio</i>		Buenaventura Navezi
<i>Attori per l'intermezzo</i>		Livia Costantini <i>la Polachina</i> Giuseppe Inazio Ferrari
		Juana Sasi
		Fabricio de la Torre
		Juan de Somarriba
		Lucia Fioruci
		Vicente Grisafe

⁶⁸ TORRIONE, M., “Como a vuestra Magestad le gustan las comedias”, pp. 766 y 787; y DOMENECH, F., *Los Trufaldines*, pp. 125-166.

⁶⁹ Tabla elaborada a partir de la información aportada en DOMENECH, F., *Los Trufaldines*, pp. 125-166; y TORRIONE, M., “Como a vuestra Magestad le gustan las comedias”, pp. 766 y 787.

Sus proporciones, más reducidas que las de las compañías teatrales españolas de aquel momento, supusieron una clara ventaja económica en favor de los cómicos italianos. Los gastos derivados de la larga Guerra de Sucesión impidieron que la corte fuera capaz de mantener a sueldo a la compañía desde pocos meses después de su llegada a España, pero sí se les concedió protección real y privilegios para actuar en el Real Coliseo del Buen Retiro⁷⁰ y en los teatros públicos. De este modo, la primera *troupe* de Trufaldines pudo quedarse en Madrid, gestionada por su empresario Francesco Bartoli, durante ocho años.

Las funciones de los italianos atraieron a público de toda condición y nación, indicio de que gran parte de su repertorio no consistía en comedias “de texto”, sino en aquellas en las que el gesto y las acrobacias tenían un papel relevante⁷¹. Aquel éxito se debió, posiblemente, a la novedad tanto de su repertorio como de sus técnicas de actuación, que reunían acrobacias y una gestualidad exagerada e infrecuente, acompañadas con frecuencia de canto y danza. Aquellas técnicas de la *commedia dell'arte* que sedujeron al público madrileño fueron heredadas por los especialistas en *intermezzo*, de modo que los Trufaldines sentaron un precedente en este sentido, tanto para el público cortesano como para el madrileño.

A pesar de no depender exclusivamente de la corte, las representaciones palaciegas fueron habituales en la actividad de los italianos, alternando las funciones con las de las compañías españolas. Doménech aporta documentación concluyente que demuestra que aquellas representaciones de comedias italianas requerían la presencia de sólo tres músicos –dos violines y un violón– y una escenografía muy reducida, de modo que, frente a las costosísimas comedias con música que representaban las compañías españolas en aquellos años, las de los Trufaldines no pasaban de ser divertimentos que suponían un mínimo gasto de producción, algo muy deseado en aquellos años de crisis económica⁷². Esta “ventaja” de la comedia italiana frente a la española, se verá

⁷⁰ En marzo de 1703 el conserje del Buen Retiro recibe la orden de ceder el Real Coliseo a la ‘compañía de farsa italiana que ha mandado S. M. venir a esta corte’. Citado en DOMENECH, F., *La compañía de los Trufaldines*, p. 26.

⁷¹ DOMENECH, F., *Los Trufaldines*, pp. 125-151.

⁷² Sobre la alternancia de representaciones entre los Trufaldines y las compañías españolas, véase MORALES, N., *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007, pp. 179-182. Sobre las representaciones teatrales con música en palacio, véase LOLO, B., “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”, *Recerca Musicològica*, XIX, 2009, pp. 159-184.

representada de igual modo entre el intermezzo y la ópera seria en los años del reinado de Felipe V que son objeto de estudio de esta tesis. Asimismo, los Trufaldines actuaron en celebraciones de carácter público como, por ejemplo, las celebraciones por la jura del heredero Luis como príncipe de Asturias, en 1709. Para aquella ocasión, la compañía representó *El Hércules ofendido, defendido y apaciguado*, una “ópera alegoricómica” que, como argumenta Leza, a pesar de su título, de haber sido representada íntegramente en italiano y de tener más alusiones a la participación musical de lo que era habitual en su repertorio, tuvo un formato similar al de otras de las obras que habían representado con anterioridad⁷³.

Aquella primera compañía sufrió las penurias de la Guerra de Sucesión: las temporadas de ausencia del rey y de gran parte de los cortesanos durante las diferentes batallas; los traslados de la reina María Luisa de Saboya, su mayor valedora, a Burgos, Vitoria y Zaragoza durante las entradas en Madrid de los ejércitos austracistas en 1706 y 1710; y la estancia de los reyes en Corella, en 1711, con el fin de ayudar al restablecimiento de la reina de su enfermedad. Todos estos acontecimientos impidieron el desarrollo de los primeros Trufaldines, que se vieron obligados a cesar su actividad y disolver la compañía en 1711.

1.3.2.- La segunda compañía de Trufaldines: intermezzo y ópera en Madrid (1716-1725)

La reina María Luisa de Saboya murió en febrero de 1714 y, ante la expectación de toda Europa y la atención de la diplomacia por temor a un posible pacto español que pudiera romper el equilibrio establecido entre las grandes potencias, Felipe V debió buscar una nueva reina consorte. La nueva candidata tendría que ser aprobada por María Anna de la Trémouille, princesa de los Ursinos, que en su día había sido designada por Luis XIV de Francia como camarera mayor de María Luisa de Saboya y que se había convertido en una especie de consejera de Felipe V, a la vez era los ojos de Francia en la corte española. La habilidad diplomática de un hombre, Giulio Alberoni⁷⁴, consiguió que ésta aprobara como candidata a la joven sobrina del duque de Parma, alegando las siguientes circunstancias: “italiana, in omaggio alla memoria della defunta, buona

⁷³ LEZA, J.M., “Celebrando a Hércules hispano. Festejos teatrales de los Trufaldines para la jura de Luis I como Príncipe de Asturias en 1709”, M. Nagore y V. Sánchez (coords.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, ICCMU, Madrid, 2014, pp. 101-114.

⁷⁴ Sobre la carrera diplomática de Alberoni y las negociaciones para el matrimonio de Felipe e Isabel Farnesio, véase QUAZZA, R., “Giulio Alberoni”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, 1960.

compagna ma aliena dalla politica, poco intelligente, non istruita, non bella perché segnata dal vaiolo, allevata alla buona in una corte di provincia e –vantaggio non ultimo– erede del ducato e dei diritti alla successione di Toscana como discendente di Margherita de’Medici moglie di Odoardo”⁷⁵. El 16 de septiembre de 1714, Felipe V contrajo segundas nupcias con Isabel Farnesio, sobrina de la reina viuda Mariana de Neoburgo. La Farnesio, en una férrea voluntad de hacerse con el control del reino, inició sus días en España condenando a la princesa de los Ursinos al exilio y convirtiendo a Alberoni en su consejero. Con el apoyo de la nueva reina, éste emprendió toda una serie de reformas, tanto en la corte como en el gobierno de España.

En enero de 1716 nació el primer hijo de Felipe e Isabel, Carlos, que pasaba a ocupar el tercer puesto en la línea de sucesión al trono español, tras los dos hijos de María Luisa de Saboya. En aquel mismo año, Alberoni fue nombrado primer ministro del reino, oficializando la posición que venía ocupando en la corte desde su llegada. Primaba, con el fin de asegurar las posiciones en la corte de la reina y su ministro, crear un círculo de cortesanos italianos de su confianza y, para su entretenimiento, contratar artistas coterráneos de su agrado. Isabel provenía de una de las cortes en las que se había manifestado mayor pasión por las artes en forma de mecenazgo y que, entre otras cosas, se había dedicado durante años y por encargo, a reunir compañías de *commedia dell’arte* para enviarlas a diferentes cortes europeas⁷⁶. Probablemente, esto motivó que una de las primeras acciones de la reina fuese encargar a Alberoni que hiciera venir desde Parma a nuevos cómicos, con el fin de recomponer la antigua compañía de Trufaldines. Morales explica que, en aquel mismo año y tras la muerte de Luis XIV, el regente de Francia, Felipe de Orleans, había solicitado a Antonio Farnesio otra *troupe de commedia dell’arte* destinada a instalarse en París –de donde habían sido expulsados los cómicos veinte años atrás– y que el actor Luigi Riccoboni⁷⁷, que había figurado durante un tiempo como posible *capocomico* de la compañía destinada a viajar a

⁷⁵ ROMANELLO, Marina, “Elisabetta Farnese, regina di Spagna”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 42 (1993).

⁷⁶ Sobre el mecenazgo artístico de los Farnesio, véase MAMCZARZ, I., *Le theatre Farnese de Parme et le Drame Musical Italien (1618-1732)*, Olski, Florencia, 1988; y también COBES, J.P., *The court theatres of the Farnese from 1618 to 1690*, tesis doctoral, Ohio State University, 1967.

⁷⁷ Luigi Riccoboni, *Lelio*, había comenzado una importante labor de reforma de la comedia italiana, traduciendo y adaptando textos de dramaturgos franceses como Jean Racine y Molière, y de los españoles Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega. Para una biografía detallada, véase ALFONZETTI, Beatrice, “Luigi Andrea Riccoboni”, en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 87, 2016.

Madrid, fue finalmente elegido responsable de la de Francia⁷⁸. Riccoboni puso una única condición a Farnesio para hacerse cargo de la *troupe* de París: que ningún miembro de la familia Costantini –“famille, de laquelle, du commun consentement de tout le monde, sont provenus les malheurs et la disgrâce de la cour au Comédiens-Italiens, leurs prédécesseurs”⁷⁹– fuera admitido en su compañía⁸⁰. A consecuencia de esta condición impuesta por Riccoboni, todos los cómicos de la familia Costantini pasaron a formar parte de la *troupe* reclutada para la corte de España.

Como se puede ver en la tabla 1.1, la segunda compañía de Trufaldines, que llegó a Madrid en 1716, se compuso de algunos de los antiguos miembros de la primera –Francesco Servilli, *Odoardo*, y su mujer Isabella Costantini, *Eularia*; Paolo Antonio Foresi, *Florindo*, y su mujer Vincenza Gardellini, *Colombina*– y de algunos nuevos –Filippo Bononcini, *Capitano spagnolo*, hijo de un antiguo miembro de la compañía; Angelo Costantini, *Mezzettino*, y su hijo Gabriele Costantini, *Arlechino*; la mujer de este último, Ana Valentini, *Trivelina*; Sebastián Cristiani de Scio, como maestro de danza, y su mujer Catarina Travallini, *Isabella*; Bartolomé Caio, *Pantalone*; Buenaventura Navezi, *Ottavio*; Bruno Belley, *Dottore*; Ana Travallini, *Rispetta*; Fabricio de la Torre; Juan de Somarriba y su mujer Lucia Fioruci; Vicente Grisafe y los interpretes de ‘intermezzi musicale’⁸¹ Livia Costantini *detta la Polachina* y Giuseppe Ignazio

⁷⁸ MORALES, N., *L’artiste de cour*, pp. 208-209

⁷⁹ LEVER, M., *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au 18e siècle*, Fayard, París, 2001, p. 155.

⁸⁰ En 1688, tras la muerte de Dominique Biancolelli, el famoso *Arlecchino* de la primera compañía de los cómicos italianos de París, el actor Angelo Costantini vistió su máscara. Pocos meses después de su llegada a París, consiguió volver a representar el personaje que él mismo había creado en Italia, *Mezzettino*. En 1697 fue expulsado de Francia por Luis XIV, junto con el resto de la compañía. Su hermano, Giovanni Battista Costantini, *Ottavio*, fue empresario teatral en las *foires*, a partir de 1712, y supervisó la restauración de la antigua sede de los cómicos italianos, l’Hôtel de Bourgogne. Su intención de liderar la nueva compañía de cómicos de París se truncó con la llegada de Riccoboni, en 1716, y *Ottavio* se vio obligado a retirarse a La Rochelle. Sobre la estancia de Angelo Costantini en París y los problemas que provocaron la expulsión de los cómicos italianos de la corte de Luis XIV en 1697, véase FERRONE, S., *La Commedia dell’Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Turín, Einaudi, 2014, pp. 185-195.

⁸¹ A partir de 1711, las compañías de *commedia dell’arte* comenzaron a insertar intermezzi entre los actos de sus producciones. Esta práctica, que comenzó en el Teatro San Samuele, se extendió pronto a otras ciudades italianas y comenzó a ser habitual que las compañías de *commedia dell’arte* incluyeran dos bufos. Siguiendo este mismo modelo y al igual que la compañía de Madrid, la enviada a París desde Parma, aquel mismo año de 1716, también incluyó dos cómicos ‘specializzati nel cantare intermezzi’: Ursula Astori, ‘detta la Cantarina’, y su marido Fabio Sticotti. Ursula Astori había protagonizado roles serios en las temporadas de Nápoles de 1710 y 1711, en las mismas óperas en que Santa Marchesini actuó como bufa; y en las temporadas de Venecia de 1712 y 1713, había actuado en la misma compañía en la que Giuseppe Ferrari, el especialista de intermezzo de la segunda compañía de Trufaldines, interpretaba los roles bufos. Información detallada sobre esta segunda compañía de Francia y sus actividades en París se puede consultar en FERRONE, S., *La Commedia dell’Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi. Turín, 2014, pp. 207-220.

Ferrari⁸². Domènech indica que esta compañía fue menos estable que la primera, ya que hubo bajas, renunciaciones y nuevas contrataciones⁸³. No todos los cómicos citados trabajaron durante el periodo completo en que la compañía desarrolló su actividad, sino que se fueron alternando. La configuración de máscaras no cambió excesivamente con respecto a la primera compañía, de modo que no hubo más de diez o doce cómicos trabajando en el mismo momento.

Es muy reveladora la presencia de los dos últimos miembros de la compañía, dos especialistas del género intermezzo: Livia Nannini –que había adoptado el apellido Costantini tras haber contraído matrimonio en 1709, en Viena, con el actor Angelo Costantini– quien había actuado como cantante bufa en la primera ópera presenciada por Felipe V en su viaje a Nápoles, y el bajo bufo Giuseppe Ferrari, especialista en el género intermezzo que había comenzado su carrera en Florencia en 1701 y la había desarrollado en los teatros de Nápoles, Palermo y Venecia. Es muy importante la relación entre Nannini y Alessandro Scarlatti, ya que el compositor escribió especialmente para ella y para el bajo Cavana las *scene buffe*⁸⁴ de ocho de sus obras estrenados en Nápoles entre 1699 y 1702⁸⁵, como se aprecia en la tabla 1.2., años que corresponden al virreinato del duque de Medinaceli⁸⁶.

⁸² MORALES, N., *L'artiste de cour*, 2004, p. 207.

⁸³ DOMÉNECH, F., *Los Trufaldines*, pp. 151-153.

⁸⁴ Las *scene buffe*, consideradas como una primera fase del intermezzo, estaban protagonizadas por los personajes cómicos de la ópera que, generalmente, eran los criados de los serios. Conformaban una subhistoria dentro de la acción de la ópera que se entrelazaba con la de los personajes serios. Sobre esta fase del intermezzo, véase LAZAREVICH, G., *The role of the neapolitan intermezzo*, pp. 73-138.

⁸⁵ Los drammi per musica *Gl'inganni felici* (1699), *L'Eraclea* (1700), *Laodicea e Berenice* (1701), *Tito Sempronio Gracco* (1702) y *Tiberio imperatore d'Oriente* (1702); y las favole boschereccie *Dafni* (1700) e *Il pastor di Corinto* (1701).

⁸⁶ Sobre Alessandro Scarlatti y su producción operística, véase DOMÍNGUEZ, J.M., “Alessandro Scarlatti”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018; y BOYD M., PAGANO, R., y HANLEY, E., “(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. José María Domínguez realiza un importante estudio sobre la relación profesional entre el compositor y el Duque de Medinaceli, en DOMÍNGUEZ, J.M., *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Reichenberger, Kassel, 2013.

Tabla 1.2. Scene buffe de Alessandro Scarlatti protagonizadas por L. Nannini en Nápoles (1699-1702)

AÑO	TEATRO	OPERA	ESCENAS BUFAS	TEXTO
1699	Na-PR	<i>Gl'inganni felici</i>	<i>Tisbe e Brenno</i>	A. Zeno
1700	Na-SB	<i>L'Eraclea</i>	<i>Livio e Alfeo</i>	S. Stampiglia
1700	Na-SB	<i>Odoardo</i>	<i>Lesbina e Adolfo</i>	
1700	Posillipo	<i>Dafni [favola boschereccia]</i>	<i>Selvaggia e Dameta</i>	F.M. Paglia
1701	Na-SB	<i>Laodicea e Berenice</i>	<i>Vespetta e Delbo</i>	M. Noris
1701	Posillipo	<i>Il pastor di Corinto [favola boschereccia]</i>	<i>Serpilla e Serpollo</i>	F.M. Paglia
1702	Na-SB	<i>Tito Sempronio Gracco</i>	<i>Dorilla e Bireno</i>	S. Stampiglia
1702	Na-PR	<i>Tiberio imperatore d'Oriente</i>	<i>Lesbina e Milo</i>	G. Pallavicino

Livia Costantini y Giuseppe Ferrari habían comenzado su carrera como pareja artística en diciembre de 1704, representando las escenas cómicas de Carina y Milone en *L'odio e l'amore* de Aldrovondani en el San Bartolomeo de Nápoles. La última representación de la pareja en Italia, previa a su posible partida hacia Madrid fue en 1715, en el Teatro Regio Ducal de Milán, donde interpretaron el intermezzo *Palandrana e Zamberluccho*⁸⁷. En el libreto de aquella representación, Costantini consta como “virtuosa della maestà di Augusto secondo re di Polonia et elettore di Sassonia”. La estancia de la bufa en la corte de Madrid no debió de ser muy prolongada o, al menos, no fue continuada, puesto que entre octubre de 1717 y la temporada de carnaval de 1718 aparece en Dresde, representando las escenas cómicas de dos dramas del compositor veneciano Antonio Lotti⁸⁸. No se ha localizado ningún libreto que documente la actividad de Costantini entre 1718 y 1726, año en que actuó en el King's Theatre de Londres⁸⁹, por lo que es posible que pudiera haber regresado a Madrid.

La presencia de Livia Costantini y Giuseppe Ferrari en Madrid, como integrantes de la segunda compañía de Trufaldines es un indicio, a pesar de la falta de fuentes documentales concluyentes, de que ya en aquellos años se debieron de representar algunos intermezzi como parte del repertorio habitual de la compañía de cómicos italianos. Giuseppe Ferrari fue contratado en la Real Capilla el 6 de junio de 1716 y, en

⁸⁷ I-Mc: MUS0324737

⁸⁸ *Vespetta e Milo*, con libreto de Silvio Stampiglia y música de Alessandro Scarlatti y Francesco Conti [D-DI: MT.1584.angeb.2] y *Mirena e Floro* [I-Mb: Racc.dramm.5582].

⁸⁹ El 12 de marzo de 1726 representa el papel de Armira en el estreno del drama *Scipione* de Georg Friedrich Händel [I-Rn: 35.6.B.5.5].

ausencia de plazas vacantes de bajo, accedió inicialmente como tenor⁹⁰ y, según explica Morales, abandonó la compañía de Trufaldines en los primeros años de actividad⁹¹. Ocupó una plaza de bajo hasta 1734, asistiendo a las Jornadas Reales de Badajoz y Sevilla⁹². Tras su retiro, la plaza de bajo de la Real Capilla quedó vacante hasta 1738, año en que fue ocupada por el famoso Antonio Montagnana.

La segunda compañía de Trufaldines trabajó en Madrid durante sus primeros tres años bajo la protección de Alberoni (1716-1719). Su función principal fue entretener a la corte, aunque también recuperaron, gracias al Real Decreto de 16 de septiembre de 1716, el corral de los Caños del Peral para llevar a cabo representaciones públicas⁹³. La música tomó cierto protagonismo con respecto a la primera compañía, ya que los espectáculos contaron con la participación de una pequeña orquesta. El 31 de enero de 1717 se expidió un Real Decreto, dirigido al pagador de la tesorería real, que proporciona interesante información sobre la participación de músicos de la Real Capilla en los espectáculos:

He resuelto que, a los seis violines, tres violones y el oboe, todos músicos de mi Real Capilla, se les dé seis doblones a cada uno por vía de ayuda de costa por una vez, en atención al trabajo y asistencia que tienen en Palacio en las comedias italianas.

Ejecutaréislo así.

Y para que conste de dicho Real decreto, doy la presente a pedimento de los expresados en él⁹⁴.

La agresiva política de Alberoni y Farnesio destinada a recuperar los territorios italianos perdidos con la firma del tratado de Utrecht, con el fin de procurar una buena herencia a los hijos de la reina –puesto que Luis y Fernando, hijos de la primera esposa de Felipe V, dejaban a los vástagos de Isabel con pocas posibilidades de heredar

⁹⁰ AGP, Personal, caja 622 exp.32.

⁹¹ MORALES, N., *L'artiste de cour*, p. 212.

⁹² Nicolás Morales presenta las plantillas de músicos de la Real Capilla en *L'artiste de cour*, pp. 507-545; para las plantillas de músicos al servicio de la Real Capilla que asistieron a las Jornadas Reales de Badajoz y Sevilla, véase MORALES, N. “Felipe V en Sevilla”, *Sevilla y Corte: Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Casa Velázquez. Madrid, 2010, pp. 273-274.

⁹³ “El rey por su Real decreto del 16 del corriente se ha servido de conceder a la compañía de representantes italianos que se halla en esta corte la casa de los Caños del <Peral que antecedenmente habitaron, sin que se les obligue a pagar alquiler alguno, y con la calidad de que los reparos menores que se ofrecieren en ella en el tiempo que la ocuparen han de ser de su cuenta el hacerlos para que puedan habitarla y representar al pueblo como lo hacían por lo pasado” [AVM, 3-134-28; fuentes XI, doc. 129 a] citado en DOMÉNECH, F., *La compañía de los Trufaldines*, pp. 73-74.

⁹⁴ AGP, Admin., Espectáculos, leg. 667.

posiciones españolas– despertó el recelo de las potencias europeas. La toma de Palermo por las tropas españolas, en 1718, durante la Guerra de la Cuádruple Alianza y el consiguiente desastre de Capo Passero⁹⁵, provocaron la invasión de España por las tropas de Francia. Las potencias pedían la cabeza del cardenal Alberoni para resolver el conflicto, de modo que éste fue expulsado de España en diciembre de 1719, quedándose los Trufaldines sin su mayor protector. El puesto de Alberoni como primer ministro fue ocupado por el español José Grimaldo y su lugar en el círculo de confianza de la reina, y sobre todo en lo que respectaba a las diversiones cortesanas, fue muy pronto ocupado por otro hombre enviado desde la corte de Parma, el marqués Annibale Scotti⁹⁶.

Durante la segunda etapa de esta compañía, coincidente con la protección de Scotti (1719-1725), los Trufaldines continuaron interpretando su repertorio habitual e incluyeron, también, la representación, en el Teatro de los Caños del Peral, de dos títulos operísticos en italiano: *L'interesse schernito dal proprio inganno* (1722) y *L'Ottone in villa* (1723). Ambas obras fueron compuestas por Gioacchino Landi quien tuvo que adaptar la música a las capacidades vocales de los cómicos, que no eran cantantes profesionales de ópera italiana⁹⁷. Estas representaciones respondían a la dura competencia creada por las compañías nacionales que –desde la representación en el Buen Retiro de *Las Amazonas de España*, de Facco-Cañizares, que había sido encargada por la reina Isabel en 1720 para celebrar el nacimiento del infante Felipe– estaban protagonizando grandes espectáculos musicales ‘a la italiana’ escritos por dramaturgos españoles, con la colaboración del compositor Giacomo Facco, bajo patrocinio de la corte. Esta situación de competencia con las compañías nacionales dejaba a la *troupe* de Trufaldines en cierta desventaja e hizo que cada vez fuera más complicado mantener su programación⁹⁸.

El 10 de enero de 1724, Felipe V comunicaba por escrito al Consejo de Castilla su voluntad de abdicar en favor de su primogénito, el Príncipe de Asturias. Luis I fue aclamado en Madrid un mes después, mientras Felipe e Isabel se retiraban al Sitio Real

⁹⁵ Durante la ocupación de Palermo, la flota española fue sorprendida y aniquilada por la flota inglesa, liderada por el almirante George Byng.

⁹⁶ Sobre las actividades de Scotti en la corte española, véase LAVALLE, T., “Aníbal Scotti”, *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/15395/anibal-scotti> [consultado 3-7-2019]

⁹⁷ CARRERAS, J. J., “Amores difíciles”, pp. 209-210.

⁹⁸ LEZA, J. M., “El encuentro de dos tradiciones”, p. 210.

de La Granja. De este modo, los Trufaldines perdían a su mayor valedora, la reina Isabel. Seis meses después, el 31 de agosto de 1724, murió Luis I, dejando como heredero universal a su padre. Se decretó el luto riguroso y, como consecuencia, un cierre de los teatros públicos que duró más de once meses. Toda esta sucesión de acontecimientos forzó a la segunda compañía de cómicos italianos a disolverse. Tras su cese de actividad, algunos de los componentes de la *troupe* permanecieron en la corte de Madrid, al servicio de los espectáculos reales, ejerciendo diferentes labores dentro de la producción operística⁹⁹.

1.4.- Primeras fuentes de representaciones de intermezzi en el entorno cortesano español (1728-1732)

A pesar de que el intermezzo no comienza a cultivarse de un modo sistemático en la corte de Madrid hasta 1738 –a falta de fuentes documentales que confirmen la hipótesis de que el género podría haber empezado a representarse en palacio desde la llegada de Livia Costantini y Giuseppe Ferrari, en 1716–, se han localizado fuentes que prueban cómo algunas obras de este género se comenzaron a representar, de forma esporádica, en el entorno cortesano o en homenajes a la familia real, a partir de 1728. Hasta el momento se han localizado fuentes documentales que confirman que al menos cuatro intermezzi formaron parte de los festejos reales organizados por Luigi Reggio di Branciforte, príncipe de Campoflorido, en el Palacio Real de Valencia entre los años 1728 y 1731. Otro intermezzo localizado, previo a la recepción madrileña, se interpretó durante las celebraciones de carnaval del año 1732 en el Real Alcázar de Sevilla, durante la estancia de la corte en la ciudad hispalense.

Tabla 1.3. Intermezzi representados en el entorno cortesano español entre 1728 y 1732

AÑO	DÍA	LUGAR	INTERMEZZO	MÚSICA	LIBRETO
1728	25/10	Palacio Real Valencia	<i>Folla Real</i>	F. Corradini	A. Salvi - ¿?
1728	19/12	Palacio Real Valencia	<i>Creperio e Lesbina</i>	F. Corradini	C. De Palma
1728	19/12	Palacio Real Valencia	<i>Prudencia e Rita</i>	F. Corradini	
1731	11/11	Palacio Real Valencia	<i>Bacocco</i>	F. Corradini	A. Salvi - ¿?
1732	20/02	Real Alcázar Sevilla	<i>La scuola d'amore</i>	D. Scarlatti	G.M. Tommasi

⁹⁹ La información relativa a los últimos años de la segunda compañía de Trufaldines y su posterior disolución está detallada en DOMÉNECH, F., *La compañía de los Trufaldines*, pp. 83-88.

1.4.1.- Cuatro intermezzi en el Palacio Real de Valencia (1728-1731)

Durante los reinados de los Austrias españoles, el Palacio Real de Valencia había sido la residencia oficial de los virreyes y, tal como explica Bombi, la organización de fiestas teatrales había sido algo habitual. En 1690, con motivo de la representación de *La fiera, el rayo y la piedra*, la sala de armas del palacio fue transformada, de forma permanente, en teatro¹⁰⁰. Es, por tanto, importante reseñar que el hecho de que, en los años a los que se refiere este epígrafe, tuvieran lugar diversas representaciones teatrales en el entorno del Palacio Real de Valencia no constituye en sí una novedad, sino la evolución de algo previamente establecido.

Con el ascenso al trono de España de Felipe V y el decreto de Nueva Planta de 1707, el palacio Real de Valencia se había convertido en residencia del poder militar, que recaía desde aquel momento en el capitán general. Éste asumía los poderes civil, judicial y militar en representación del rey, tenía potestad para nombrar a los funcionarios de designación real y ostentaba, además, el título de gobernador¹⁰¹. En 1720, el rey nombró al siciliano Luigi Reggio e Branciforte –príncipe de Campoflorido, caballero de la Orden de Calatrava y grande de España– capitán general interino del Reino de Valencia, en ausencia del titular duque de San Pedro¹⁰². Fallecido éste en mayo de 1727, Campoflorido obtuvo la propiedad del cargo, que ejerció hasta 1737¹⁰³.

¹⁰⁰ BOMBI, A., *Entre tradición y modernidad*, p. 494.

¹⁰¹ El capitán general contaba con una fuerza armada permanente y sus decisiones no podían ser recurridas ni ante el Consejo de Castilla. Para este cargo, el rey debía nombrar a militares de la más alta graduación, miembros de los linajes nobiliarios más importantes de los territorios de la corona.

¹⁰² Andrea Bombi aporta un estudio detallado de los años de Campoflorido en Valencia en el apartado “Campoflorido”, *Entre tradición y modernidad*, pp. 498-501. Para profundizar en la biografía de Branciforte, véase BARBAGALLO, Francesco, “Campoflorito, Luigi Reggio e Branciforte príncipe di”, en *Dizionario Biografico degli italiani-Vol.17*, 1974; véase también las publicaciones de OZANAM, Didier, *Les diplomates espagnols du XVIII siècle*, Madrid-Burdeos, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques, 1998; y *Los capitanes y comandantes generales de las provincias en la España del siglo XVIII*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad, 2008. Existen dos importantes estudios dedicados a los años de Campoflorido como embajador de la corte española en Francia: SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Javier, “La corte de Francia y su sistema a través de las instrucciones del príncipe de Campoflorido (1740), advertencias y circunstancias de un nuevo embajador en París”, en *Patronazgo y clientelismo en la monarquía hispánica (siglos XVI-XIX)*, coord. por Imízcoz Beunza, J. Mª y Artola Renedo, A., 2016, pp. 321-364; y OZANAM, Didier, “Los embajadores españoles en Francia durante el reinado de Felipe V”, en *Felipe V de Borbón, 1701-1746*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad, 2002. Para profundizar en el funcionamiento de la capitania general, consultar el libro de HUERTA BARAJAS, J. A. et al., *La hacienda militar, 500 años de intervención en las fuerzas armadas*, Madrid, Ministerio de Defensa-Centro de Publicaciones, 2002.

¹⁰³ Existen numerosos documentos que prueban los abusos del militar en tierras valencianas durante sus años de gobierno, llegando a ser acusado de concusión y malversaciones, hechos que provocaron las crecientes sospechas del intendente general de la marina, José Patiño y el enfrentamiento entre ambos. Con ayuda de sus principales valedores, la reina Isabel Farnesio y el marqués Annibale Scotti,

Valencia era una plaza difícil de gobernar para la nueva dinastía¹⁰⁴, de modo que una de las estrategias políticas de Campoflorido fue la organización, en la ciudad, de fiestas en honor a los nuevos reyes. La finalidad de éstas era convertirse en gran escaparate en el que se exhibieran el poder regio y la nueva ideología borbónica para atraer a sus súbditos, integrándolos en un nuevo sistema de valores, y contribuir, de este modo, a la creación de una nueva ideología colectiva. Eligió centro de toda aquella actividad el Palacio Real, que se asociaba directamente con la figura del rey –algo necesario para una corte que siempre estuvo distanciada físicamente de la ciudad de Valencia– de modo que, así, el capitán general también testimoniaba su cercanía con la familia real¹⁰⁵. La primera de estas grandes fiestas tuvo lugar en 1724, durante los actos de proclamación del nuevo rey Luis I, y fue especialmente significativa ya que introdujo el modelo de ceremonial de proclamación castellano tras la abolición de los Fueros valencianos en 1707¹⁰⁶. Campoflorido provocó un conflicto con los representantes locales, al querer imponer el palacio como primer lugar de proclamación, frente a la catedral y la plaza del mercado, quebrantando el orden establecido en la ceremonia de Sevilla –elegida modelo de ceremonial para las proclamaciones reales borbónicas–, solicitando todas las partes la intervención del rey para su resolución. Ésta llegó de manos del presidente del Consejo de Castilla y, como era de esperar, la pugna de poderes se resolvió en favor del capitán general. De este modo, el rey ponía de manifiesto que el poder central, representado por Campoflorido, presidía el acto, frente al poder local que se situaba en un plano secundario¹⁰⁷. A esta ceremonia de

Campoflorido pudo encontrar una salida digna de Valencia, siendo nombrado en mayo de 1737 embajador de la corte española en Venecia.

¹⁰⁴ Felipe V, mediante el Decreto de Nueva Planta de 1707, había declarado abolidos y derogados los fueros, privilegios, prácticas y costumbres de los reinos de Aragón y Valencia, quedando sometidos desde aquel momento a las leyes de Castilla. Así, quedaban invalidados todos los poderes locales y se imponía un modelo de organización político-administrativo centralista, a imagen del establecido por la monarquía absolutista francesa.

¹⁰⁵ Para un estudio detallado sobre el uso del Palacio Real de Valencia en tiempos de los Borbones y su relación con las nuevas políticas y la imagen regia, véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2005 nº86, pp. 21-39.

¹⁰⁶ Tanto en el Reino de Valencia, como en el resto de los territorios que configuraban la ya extinta Corona de Aragón, la ceremonia de acceso de un monarca al trono se desarrollaba en el marco de las respectivas Cortes territoriales y consistía en el intercambio de juramentos entre el rey y el reino representado en Cortes. Aquel juraba respetar los fueros y costumbres del reino y éste, a cambio, le juraba obediencia como soberano.

¹⁰⁷ Todo el ritual de proclamación de Luis I en Valencia está detallado en MONTEAGUDO ROBLEDÓ, M^a Pilar, “Fiesta oficial e ideología del poder monárquico en la proclamación de Luis I en Valencia”, en *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen vol. II*, Universidad de Murcia, 1992, pp. 329-337.

proclamación siguieron otras tantas asociadas a efemérides reales, como un *Te Deum* en la capilla real, en 1725, para celebrar la firma del Tratado de Viena o la fiesta celebrada en diciembre de 1727 por el cumpleaños de Felipe V.

En julio de 1727, Campoflorido viajó a Madrid para ser confirmado por el rey en su cargo de capitán general, tras siete años de interinidad. Tal como argumenta Bombi, fue a partir de ese momento de oficialización de su cargo cuando el príncipe comenzó a patrocinar grandes espectáculos musicales de estilo italiano en Valencia¹⁰⁸. Aunque las fiestas teatrales ya habían sido instauradas por los Austrias, Campoflorido asocia, por primera vez, dichas representaciones con los aniversarios y efemérides de la familia real, transfiriendo, de este modo, las mismas costumbres que Felipe V había instaurado en la corte de Madrid.

El libreto de la primera de estas representaciones, acaecida en 1728, sitúa al compositor veneciano Francesco Corradini como “maestro de capilla de su Exc.^a” cuyo significado, tal como argumenta Bombi, debió de ser el de compositor de música teatral de Campoflorido, rechazando la existencia de una verdadera capilla musical¹⁰⁹. Corradini, había comenzado su actividad en Nápoles en 1716 donde, a excepción de una breve incursión en la música sacra, había desarrollado su carrera como compositor de ópera. En 1724 había estrenado en el Teatro dei Fiorentini su *commedia per musica* en lengua napolitana *Lo 'ngiegno de le femmine* y en 1725 había trasladado su actividad al recién inaugurado Teatro Nuovo, estrenando en el mes de enero otra comedia en napolitano, *L'aracolo de Dejana*, y en diciembre el *dramma per musica Il premio dell'innocenza, overo le perdite dell'inganno*. La contratación de Corradini y otros músicos italianos habría supuesto una nueva estrategia política por parte de Campoflorido que, siguiendo los preceptos de su protectora, la reina Isabel Farnesio, habría ayudado a introducir de forma progresiva en España el arte y la cultura italiana, frente a la influencia francesa de los años previos. La obra seleccionada por Corradini y Campoflorido para la primera de estas fiestas teatrales italianas en Valencia fue, como

¹⁰⁸ Los estudios más detallados sobre la introducción del estilo musical italiano en Valencia son BOMBI, A., “Una ópera italiana con exzelente música”. Exordios del *dramma per musica* en Valencia”, *Actas de las III Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio*, F.C. Bueno y J.A. Alberola (rev.), Excm. Ajuntament de Xàtiva, 2004; y BOMBI, A., *Entre tradición y modernidad*. Otros estudios clásicos son, ALIER, R. “La música teatral del siglo XVIII”, G. Badenes (ed.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, EPA, Valencia, 1992, pp. 221-240; y ZABALA, A., *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1960.

¹⁰⁹ Véase BOMBI, A., *Entre tradición y modernidad*, p. 509; y “Una ópera italiana con exzelente música”, p. 92.

se explicará a continuación, un famoso intermezzo y, de entre todos los géneros cultivados en aquellos años, el intermezzo constituye el más representado.

En octubre de 1728 se escenificó, con motivo del cumpleaños de la reina Isabel, una *Folla Real*¹¹⁰, un intermezzo puesto en música por el maestro Corradini, estructurado en tres partes. Dos meses después, en celebración de los años del rey, se representó el ‘melodrama’ *El emperador Otón*, también de Corradini, acompañado por dos intermezzi en los entreactos. En 1730 se interpretó el intermezzo *Bacocco*, por el aniversario de Felipe V, obra que se volvió a representar en 1731 con motivo de la visita del infante Carlos a la ciudad de Valencia durante su viaje rumbo a Nápoles. A finales de 1730, Corradini proseguía su viaje hacia Madrid, donde llegaría a convertirse en una de las figuras clave de la difusión de la ópera italiana¹¹¹. A pesar de su marcha, Campoflorido continuó protagonizando sus fiestas ‘a la italiana’ hasta 1735. Así, hay constancia de representaciones tanto de óperas como de intermezzi y serenatas hasta aquel año¹¹².

1.4.1.1.- *Folla Real*

El 25 de octubre de 1728 –mientras en la corte de Madrid se vivía el luto por la muerte de la reina de Cerdeña– se representaba en el suntuoso salón del Palacio Real de Valencia, residencia de Campoflorido, una *Folla Real*¹¹³ “en celebridad de los años de la Majestad de la Reina Isabella nuestra Señora”, con música de Francesco Corradini. El libreto, impreso por Antonio Bordazar¹¹⁴, incluye un soneto en italiano de Carlo

¹¹⁰ La definición adecuada al término “folla”, en este caso, viene dada en COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), quien explica que “los comediantes cuando representan muchos entremeses juntos sin comedia, ni representación grave, la llaman folla, y con razón; porque todo es locura, chacota, y risa”.

¹¹¹ Para un estudio detallado de la actividad de Corradini en los teatros madrileños, véase LEZA, José Máximo, “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, en *Artigrama*, num.12, Zaragoza, 1996-1997, pp. 123-146.

¹¹² BOMBI, Andrea, en *Entre tradición y modernidad*, pp. 482-497 aporta fuentes que confirman las representaciones de ocho espectáculos musicales patrocinados por Campoflorido entre 1728 y 1735, así como de las representaciones públicas de cinco obras diferentes en el Corral de la Olivera entre 1729 y 1738. También proporcionan datos de algunas representaciones MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar, “Fiestas Reales en la Valencia moderna. El espectáculo del poder de una monarquía ideal”, en *Estudis: Revista de historia moderna*, n°20. Universidad de Valencia, 1994, pp. 323-327.; y ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *op. Cit.*, p.32.

¹¹³ E-Mn T/24074

¹¹⁴ Antonio Bordazar de Artazú (1672-1744) fue impresor de la ciudad de Valencia, del Santo Oficio, de Capitanía General y del Arzobispado. Véase NAVARRO BROTONS, V., “Antonio Bordazar de Artazú”, Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en red <http://dbe.rah.es/biografias/19088/antonio-bordazar-de-artazu> [Consultado 4-7-2019].

Cocchiglia en honor a la reina y un intermezzo en tres partes, con su correspondiente traducción al castellano y bajo la siguiente aclaración: “Sainetes, traducidos del original italiano en español”. Esta observación es muy esclarecedora, puesto que relaciona directamente el género italiano intermezzo con el sainete español y nos proporciona un término alternativo para nombrar las obras que, posteriormente, ayudará a identificar partituras manuscritas y títulos incluidos en algunos inventarios¹¹⁵. Previo al texto de los intermezzi, se incluye el siguiente resumen argumental:

ARGUMENTO

Bacocco era un hombre sumamente jugador; y Serpilla su mujer lo sentía mucho en extremo; y haciéndole cargo de su mala vida, se disculpaba, que empleaba el tiempo en ejercicios espirituales; al tiempo que llegó Creperio, y le pedía el dinero que le había ganado: tanto, que determinó Serpilla divorciarse de su marido, porque la daba penosísima vida. Sabiendo él esta determinación, se valió de un portero amigo suyo, para que le pusiese en la Sala de la Audiencia, a tiempo que Serpilla con su criada Dorilla viniesen a poner la demanda. Vistióse Bacocco de Juez; y puesto *pro Tribunali*, entraron las dos: él las oyó, y ellas dijeron cuanto mal pudieron de Bacocco, sin conocer que hablaban con él. Después que las tuvo bien aseguradas, dio la sentencia de separación, y luego rogó a Serpilla, que le admitiese por su chichisbeo: ella se resistía, i la criada la animaba; y después de algunas suplicas, se rindió a su gusto. Entonces se quitó la fingida barba Bacocco, y la reprendió ásperamente. Ella se procuraba disculpar; mas no fue oída. Viéndose así despreciada del marido, tomó cuanto pudo; y vistiéndose de peregrina, se fue por el mundo. Bacocco la encontró, y la quitó cuanto llevaba; y a poder de llantos, y suplicas, la volvió a admitir en su casa, bajo palabra uno, y otro, de nunca mas ofenderse. Con que quedan ajustados.

Corresponde, sin lugar a duda, con la trama de uno de los intermezzi más famosos de la historia, *Bacocco e Serpilla* ó *Il marito giocatore e la moglie bacchetona*¹¹⁶, escrito por el libretista Antonio Salvi. Desde su estreno en Verona en 1715, con música de Giovanni Maria Orlandini, la obra se había interpretado por aquel momento en al menos dieciocho grandes teatros de toda Italia y en Múnich. Francesco Corradini debió de conocer el exitoso intermezzo durante la representación que tuvo lugar en el teatro San Bartolomeo de Nápoles en octubre de 1725, cuando la pareja bufa formada por Celeste Resse y Felice Corrado interpretó los roles de Serpilla y Bacocco durante los entreactos de *Amore e fortuna*, de Passarini-Porta, protagonizado por Carlo

¹¹⁵ Un ejemplo de ello es el Inventario general de las obras de música vocal e instrumental, que al fallecimiento del Rey N.S.Dn. Fernando 7º se han encontrado en su Real Archivo [AGP, Registros, tomo 10167], en el que los intermezzi vienen definidos como ‘sainetes’. Fuente descrita en ORTEGA, J., *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Agradezco a Judith Ortega su amabilidad al proporcionarme esta valiosa información y que, además, me facilitase una copia del documento para facilitarme su estudio. Los intermezzi de este inventario están detallados en el apéndice documental nº7.

¹¹⁶ Este intermezzo se estudia en detalle en el Capítulo 6, epígrafe 6.4.

Broschi Farinelli¹¹⁷. Sólo dos meses después de aquella representación, Corradini estrenó en el Teatro Nuovo de la misma ciudad su drama *Il premio dell'innocenza, ovvero le perdite dell'inganno*, junto a la compañía del empresario Angelo Carasale.

A pesar de estar dividido en tres partes y guardar cierta fidelidad al texto de Salvi, el intermezzo de Valencia es notablemente más extenso e incluye, además de Serpilla y Bacocco, tres personajes secundarios con voz propia: Creperio¹¹⁸, compañero de juego de Bacocco que reclama el dinero que éste le debe; Dorilla, criada y consejera de Serpilla; y Zelto¹¹⁹, que interviene únicamente en la tercera parte. Así tenemos, la primera y la segunda partes a tres voces, y la tercera a cuatro voces. Esta inclusión de personajes implica, lógicamente, la inserción de nuevos diálogos en el texto original y sus consiguientes arias y recitativos. Corradini escribe tres arias para Bacocco, seis para Serpilla, una para Creperio, tres para Dorilla y una para Zelto. Concluye la primera parte con un terceto para Serpilla, Bacocco y Creperio; y la segunda y tercera partes, con sendos duetos para los personajes principales, dando lugar a la siguiente estructura que consta en la tabla 1.4.

Al concluir el dueto final del tercer intermezzo, “Io già sento che il mio core”, Corradini añade una última estrofa, a modo de loa, en honor a la reina Isabel.

SER: Deh ferma pur chè in sì festivo giorno
in cui tributa Iberia e l'alma e il core
alla Donna Real nata in quest'ore,
con voce di piacer alta e gioliva,
ribombi d'ogni intorno un lieto viva,
viva Isabella, viva, viva.

¹¹⁷ Juan José CARRERAS plantea la posible relación de Corradini con este intermezzo durante su hipotética estancia en Bruselas como representante de la compañía italiana de Gioacchino Landi, periodo durante el cual la pareja bufa formada por Rosa Ungarelli y Antonio Ristorini representó *Serpilla e Bacocco* en el Teatro de la Monnaie, en “Amores difíciles”, p. 210.

¹¹⁸ El personaje de Creperio es recurrente en los intermezzi de Valencia ya que, además de aparecer en esta *Folla Real*, protagoniza uno de los intermezzi de *El emperador Otón* de 1728 y el *Bacocco* de 1731. Aparece, también, en las escenas cómicas de uno de los dramas napolitanos de Francesco Corradini y en las del drama *Le regine di Macedonia* de Giacomo Facco, que se representó en Messina en 1710 en honor a Felipe V.

¹¹⁹ El personaje de Zelto aparece también en las escenas cómicas de dos dramas de Pietro Pariati, puestos en música por Giacomo Facco, representados en Messina: *Il Seleuco* de 1711, e *I rivali generosi* de 1712.

Tabla 1.4. Estructura de la Folla real. Valencia, 1728

PARTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE
1	Aria	Si, si, maledetta	Bacocco
	Recit.	Disgraziato Bacocco	$B \rightarrow S$
	Aria	Un consorte sciagurato	S
	Recit.	Oh, Bacocco!	$B \rightarrow S$
	Aria	Io di giocar, Serpilla	B
	Recit.	Dove dunque sei stato	$S \rightarrow B$
	Aria	Oh che gran mutatione	S
	Recit.	Oh sia pur benedetto	$B \rightarrow S \rightarrow C$
	Aria	Del ver palese	C
	Recit.	E per meglio di ciò	$C \rightarrow S \rightarrow B$
	Dueto	Serpilla diletta	$B \rightarrow S$
	Recit.	Così Serpilla a questo ribaldone	$C \rightarrow B \rightarrow S$
	A 3	Non desprezzarmi più	$B \rightarrow S \rightarrow C$
2	Recit.	Serpilla indiavolata	B
	Aria	Fingerò volto severo	B
	Recit.	Ecco Serpilla	B
	Aria	Signor giudice	S
	Recit.	Alzatevi signora	$B \rightarrow D$
	Aria	Egli è barbaro in trattare	D
	Recit.	Chi è costui?	$B \rightarrow S \rightarrow D$
	Terceto	Vedi che langue	$D \rightarrow B \rightarrow S$
	Recit.	Già di contento pieno	$B \rightarrow S \rightarrow D$
	Dueto	Quest'è quel homo	$S \rightarrow B$
	Recit.	Senti pentita son di quunt'oprai	$S \rightarrow D \rightarrow B$
	Terceto	Volgi a me pietoso il guardo	$S \rightarrow D \rightarrow B$
3	Aria	Questa pellegrina	S
	Recit.	Da triegua al tuo dolore	D
	Aria	Fa che un vizzo lusinghero	D
	Recit.	Serpilla, e qual pensier	Z
	Aria	Se il pie scorrer non voi	Z
	Recit.	Ecco qui l'assasina	$B \rightarrow S$
	Aria	Piange pur piena d'affanno	S
	Recit.	Hai finito?	$B \rightarrow S$
	Dueto	Io già sento	$S \rightarrow B$
	Loa	Deh ferma pur ch'è in sì festivo giorno	S

1.4.1.2.- Dos ‘intermedios’ para *El emperador Otón*

El día 19 de diciembre de 1728 se representó en el Palacio Real de Valencia, con motivo de las celebraciones de cumpleaños del rey Felipe V, el melodrama en tres actos *El emperador Otón en un real sitio cerca de Roma*¹²⁰, una traducción al castellano del *Ottone in villa* Vivaldi-Lalli. Tal como detalla el libreto, la composición de la música fue encargada por el príncipe de Campoflorido a su maestro de capilla, Francesco Corradini y, como explica Carreras, se trata de una reelaboración de la versión representada en Madrid en 1723¹²¹. Como era habitual en aquellas primeras representaciones de ópera ‘a la italiana’ en España, el texto estaba escrito en castellano. En los entreactos del melodrama se representaron sendos ‘intermedios’ que, a diferencia de la obra seria, se cantaron uno en lengua italiana y otro en napolitana. Fue posiblemente este motivo el que llevó a no incluir el texto de los intermezzi dentro del libreto, sino a sustituirlo por un breve resumen argumental en castellano.

Entre los actos primero y segundo aparece el denominado ‘intermedio I’, que se detalla de la siguiente manera:

INTERMEDIO I

En lengua italiana

PERSONAS

Creperio. Lesbina.

ARGUMENTO

Sirve de gustosa diversión la manía de Creperio, quien dio en mostrarse desdeñoso con las damas, y dejarse galantear, haciendo desprecio de sus amores. Una, llamada Lesbina, determinó de burlarse de él; y fingiéndose enamorada de Creperio, supo hacer tanto, que le rindió a sus cariños: y cuando le tuvo más asegurado, le arrojó de sí con desprecio.

Todo indica que el ‘intermedio’ que se interpretó en Valencia es una evolución de las escenas cómicas del drama *Il premio dell’innocenza, overo le perdite dell’inganno*¹²², de Corradini-De Palma, cuya única representación conocida tuvo lugar en diciembre de

¹²⁰ El libreto, localizado en la Biblioteca Nacional de España con signatura T/14604, fue impreso en Valencia, en 1728, por Antonio Bordazar. La representación consta también en KLEINERTZ, Reiner: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18 Jahrhundert: Opera, Comedia und Zarzuela*, Reichenberger, Kassel 2003, p. 69.

¹²¹ CARRERAS, Juan José, “Amores difíciles”, p. 211; y BOMBI, Andrea, *Entre tradición y modernidad*, p. 541.

¹²² I-Bc: Lo.01308.

1725 en el teatro Nuovo de Nápoles. Se trata, asimismo, de la última obra conocida de Corradini previa a su reaparición en Valencia. La representación napolitana estuvo dedicada al cardenal Michele Federico d'Althann, virrey, lugarteniente y capitán general del Reino de Nápoles y, tal como muestra el libreto, el texto original, atribuido a Antonio Salvi, fue reducido para la ocasión por De Palma. El libreto incluye dos personajes bufos: Lesbina, damisela, y D. Creperio, siervo de corte, que, aparte de interactuar con el resto de los personajes serios a lo largo de los tres actos, tienen una escena cómica propia en cada uno de ellos: A1-E16, A2-E19 y A3-E9. La estructura de éstas se puede consultar en la tabla 1.5. Los actores que representaron a tales personajes fueron María Anna Monti y Giuseppe Fiorillo, quienes solían protagonizar las escenas bufas junto a una de las compañías que actuaron en el teatro Nuovo de Nápoles durante las temporadas de 1725 y 1726. Estas escenas, tienen unidad propia de acción y lugar, y coinciden con el resumen argumental del 'intermedio' de Valencia, salvo en un pequeño detalle: en la versión de Nápoles, a pesar de las dudas y pretextos de Lesbina, los protagonistas se acaban casando al finalizar la tercera parte del intermezzo. Por el contrario, en la versión valenciana, tal como indica el resumen argumental, Lesbina termina el intermezzo rechazando a Creperio¹²³.

¹²³ Juan José Carreras argumenta que podría tratarse de los intermezzi venecianos de Lesbina y Milo, estrenados en el Sant Angelo de Venecia en 1706, parte de los cuales es incluida a modo de escenas bufas, con los personajes Lesbina y Creperio, en *Le regine di Macedonia*, de Giacomo Facco, representada en Messina en 1710. En CARRERAS, Juan José, "Amores difíciles", p. 210.

Tabla 1.5. Estructura de las scene buffe de Creperio y Lesbina. Nápoles 1725

SCENA BUFFA	FORMA	TEXTO	PERSONAJE
1	Recit.	Altri tempi, altre cure	C → L
	Aria	Quel ragazin d'amore	C
	Recit.	Ah! Mi muove a riso!	L → C
	Aria	O' quanti sono	L
	Recit.	Ma... non più	C → L
	Dueto	Vo'partire...	C → L
2	Aria	Una semplice donzella	L
	Recit.	Hor, che di nuovo	L → C
	Aria	Senti Lesbina bella	C
	Recit.	Già di nuovo è mio amante	L → C
	Aria	Vi son molte donzelline	L
	Recit.	Tu m'hai reso capace	C → L
	Dueto	Mi sento in petto...	C → L
3	Recit.	Risolvesti?	C → L
	Dueto	Bello sposo mio vezoso...	L → C

El segundo ‘intermedio’, que se interpretó entre el segundo y tercer actos de *El emperador Otón* de Valencia, viene resumido de la siguiente manera en el libreto:

INTERMEDIO II

En lengua napolitana

PERSONAS

Prudencia. Rita.

ARGUMENTO

Se toma por materia para un dúo jocoso, los amores de Rita con muchos chichisbeos, y los recelos de Prudencia su madre, temiendo perder su decoro: procura Rita satisfacerla, y asegurarla, diciéndole que, con su habilidad de engañar los hombres, sin pérdida de su honor, ha de conseguir el dote para casarse: se convence la madre; i se da fin.

No se ha localizado ningún libreto de intermezzi con tales personajes, además de no ser el napolitano la lengua comúnmente utilizada para este repertorio, sino el toscano. En cambio, sí que era muy común un personaje con el nombre de Rita, que representaba a una mujer en edad casadera y tenía diversos pretendientes entre los que tiene que elegir, entre el repertorio de *commedia per musica* que se representó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles a principios de los años 20, además de ser el

napolitano la lengua utilizada para este repertorio. Otro de los personajes habituales en las mismas comedias era la madre de Rita, que solía ser una mujer viuda, que intervenía en la elección de pretendientes de su hija. Estos indicios dan lugar a la hipótesis de que el segundo intermezzo de Valencia fue, seguramente, una obra de nueva creación o improvisada, inspirada en las escenas de algunas de aquellas comedias, entre las que se encuentran *Don Ciccio*¹²⁴, de Vinci-Saddumene, estrenada en 1721; *Lo pazzo apposta*¹²⁵, de Leo-Oliva, estrenada el 26 de agosto de 1724; *Li duie figlie a no ventre*¹²⁶, de Domenico Galasso, estrenada el 21 de abril de 1725; o *Lo matremmoneio annascuso*¹²⁷, de Leo-Maltrano, estrenada en la primavera de 1727.

1.4.1.3.- *Bacocco*

En el otoño de 1731, mientras la corte se encontraba instalada en el Real Alcázar de Sevilla, Campoflorido volvía a organizar una de sus grandes fiestas en Valencia para engrandecer la figura de los nuevos Borbones españoles. Tal como narra la *Gaceta de Madrid* de 30 de octubre de ese año¹²⁸, el día 20 había salido de Sevilla hacia Parma el infante don Carlos, por tierra, “regulando las jornadas hasta Perpiñán por 47 días”. El 11 de noviembre, con motivo de la llegada del infante a la ciudad de Valencia durante su largo viaje, se representó en el Palacio Real el *componimento scenico Bacocco*¹²⁹. Se trata de una reposición del libreto de los intermezzi de Bacocco y Serpilla de 1728 pero con el texto únicamente en italiano, sin su correspondiente traducción al castellano¹³⁰ y con un personaje menos¹³¹. En esta ocasión no se incluyeron ni el soneto inicial, ni la loa final que formaban parte del corpus de la *Folla real*, únicamente consta el texto de los tres intermezzi.

¹²⁴ GB-Lbl: 905.f.4.(1.)

¹²⁵ I-Nc: Rari 10.7.3/7; I-Ra: E.I.11/03; y I-Rn: 35.7.A.12.1

¹²⁶ I-Bc: Lo.01818

¹²⁷ I-Rig: Rar.Libr.Op.18.Jh.159; y I-Rn: 35.7.C.21.11

¹²⁸ *Gaceta de Madrid* n°44 de 1731.

¹²⁹ E-AGS: Estado, leg. 7690.

¹³⁰ BOMBI, A., Entre tradición y modernidad, pag. 542.

¹³¹ BOMBI, A., “Una ópera italiana de exzelente música”, p. 94 y 103.

1.4.2.- Un intermezzo para corte de Sevilla (1732)

Madrid, 21 de diciembre de 1728

El Rey ha resuelto pasar con la Reina nuestra señora, el Príncipe nuestro señor, y los Señores Infantes Don Carlos y Don Felipe, acompañando a la Serenísima Princesa del Brasil hasta la frontera de Portugal, en donde se han de hacer las recíprocas entregas de S.A. y la Princesa nuestra señora, que saldrá de Lisboa a tiempo oportuno para hallarse cuando convenga en la raya de ambos reinos, y allí la recibirán S. Majestades para traerla en su real compañía; quedando señalado este viaje para el día 7 de enero próximo, y arreglando el itinerario para que llegue en diez jornadas toda esta regia comitiva a la ciudad de Badajoz, desde donde se darán las convenientes providencias para la función de las entregas de las dos princesas¹³².

Esta noticia de la *Gaceta de Madrid* oficializaba el desplazamiento de la familia real a Badajoz, acompañada de un numeroso séquito, para sellar la alianza hispano-lusa con la doble boda entre el príncipe de Asturias, Fernando, y la princesa María Bárbara de Braganza; y de la infanta María Ana Victoria con el príncipe del Brasil, que fue oficializada el 20 de enero de 1729 por el cardenal Borja. De este modo dio comienzo el denominado Lustró Real, que desplazaría la corte española a Sevilla entre 1729 y 1733 y cuya finalidad fue, posiblemente, mantener al rey apartado de las intrigas de los cortesanos de Madrid y del control del Consejo de Castilla.

Durante aquellas Jornadas de Extremadura y Andalucía, acompañó a la corte española una capilla musical itinerante, formada por una mayoría de cantantes e instrumentistas italianos¹³³, que trabajaba bajo la dirección del maestro de capilla Filippo Falconi. La función de aquella capilla, documentada por Morales, era acompañar todas las celebraciones religiosas y profanas de la corte, entre las que se encontraban las comedias, intermezzi, serenatas, bailes y otros festejos celebrados en el cuarto del príncipe de Asturias y en los salones del Real Alcázar de Sevilla¹³⁴. Un dato que considerar en lo que respecta al intermezzo, y que se detalla más adelante, es que uno de los cantantes que formaba parte de aquella capilla fue Giuseppe Ferrari, el especialista en intermezzo que había llegado a Madrid como miembro de la segunda compañía de Trufaldines y que había sido contratado al servicio de la Real Capilla unos meses más tarde. También formaba parte el otro cantante italiano que había entrado a la Real Capilla junto con Ferrari, Ippolito Niccolò Cherubini, otro especialista en roles serios. Cherubini había actuado en 1713 en Nápoles, en las producciones de *La*

¹³² *Gaceta de Madrid* nº50 de 1728. Transcrita parcialmente en TORRIONE, M., *Crónica festiva*, p. 149.

¹³³ Las plantillas de músicos de la Real Capilla que asistieron a las jornadas de Extremadura y Andalucía están publicadas en MORALES, N., "Felipe V en Sevilla", pp. 273-274.

¹³⁴ Sobre estas actividades, véase MORALES, N., "Felipe V en Sevilla", pp. 278-299.

Cassandra indovina de Fago e *I gemelli rival* Sarro, compartiendo escenario con la bufa Livia Costantini, que como hemos visto antes, también viajó a Madrid en 1716. En 1713 había actuado también en Bolonia junto a otro famoso bufo, Antonio María Ristorini, en *Carlo, re d'Alemagna* de Orlandini; y en las temporadas de 1714 y 1715 había vuelto a Nápoles para actuar en dramas de Scarlatti, Leo y Mancini, en las que había coincidido con los especialistas en intermezzo Santa Marchesini y Gioacchino Corrado.

El maestro de la capilla, el compositor romano Filippo Falconi¹³⁵, había llegado a España en 1724 para entrar a trabajar como maestro de capilla de Felipe V e Isabel Farnesio en el Palacio de la Granja, tras la abdicación del rey en favor de su primogénito, Luis. Poco antes de su viaje, había estrenado en el Teatro della Pace de Roma su *Ginevra, principessa di Scozia*¹³⁶, para cuyos entreactos compuso música para el intermezzo *Brunetta e Burlotto*, que estuvo protagonizado por el famoso bufo Giovanni Battista Cavana, del que ya se ha mencionado anteriormente su relación con algunos personajes de la corte española, y por Domenico Ricci. Como muestra el libreto consultado, en aquella misma producción actuó el cantante Giovanni Rapaccioli, en el papel de Ariodante. Rapaccioli consta desde 1725 como miembro de la Real Capilla, de modo que debió de viajar desde Roma junto a Falconi. El estudio de las diferentes carteleras teatrales muestra que este especialista en *dramma per musica* había comenzado su carrera en Florencia en 1701 y, en 1703, actuó en el Palacio Real de Nápoles interpretando un papel serio en el *Giustino* de Domenico Scarlatti, con motivo de la celebración de cumpleaños de Felipe V y dedicado al marqués de Villena, capitán general del reino. Entre 1704 y 1724 actuó en muchos de los estrenos del teatro San Bartolomeo de Nápoles y del Sant'Angelo de Venecia, compartiendo escenario en muchas ocasiones con Santa Marchesini, la bufa que llegaría a Madrid en 1738. Según informa Morales, aquel mismo año de 1724, el cardenal Borja había regresado a Madrid desde Roma, una vez finalizado el cónclave, con los sopranos Jerónimo Bartolucci y Buenaventura Gervi, el tenor José Galletti, el alto José Luccioli y el violinista Pedro

¹³⁵ Sobre la figura de Falconi en España, véase las diversas referencias al compositor en MORALES, N., *L'artiste de cour*. Un estudio publicado con anterioridad, con algunas imprecisiones, aunque con interesantes datos, LOLO, B., "Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)", *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Madrid, 1990, pp. 117-132.

¹³⁶ I-Bc Lo.01505

Innacci, todos ellos recomendados por el compositor Francesco Gasparini¹³⁷, muy activo en la creación de intermezzi.

También habían llegado a la corte en los años previos al Lustró Real los violinistas Miguel Geminiani, Gabriel Terri y Cosme Parelli; y el contrabajista Bernardo Alberich¹³⁸. Todos ellos formaron parte de la capilla itinerante y, a partir de 1738, formarían parte de la orquesta que acompañaba a los bufos durante las representaciones de intermezzo. Una de las incorporaciones más importantes durante la estancia de la corte en Sevilla, en lo que a música respecta, fue el compositor Domenico Scarlatti¹³⁹, que entró al servicio real como maestro privado de música al servicio exclusivo de la princesa de Asturias en 1729. Éste pasó de ser una figura pública en la corte de Portugal, involucrada en la composición de música tanto escénica como religiosa, a representar un papel tan discreto como el de su valedora en la corte española¹⁴⁰.

La localización del libreto de un intermezzo representado en el Real Alcázar de Sevilla en 1732, para entretenimiento de los príncipes de Asturias, la coincidencia de éste con uno de los citados en el inventario *post mortem* de Farinelli y la atribución de su música a Domenico Scarlatti, como se explica a continuación, desvelan nuevos datos importantes tanto para el estudio del género intermezzo como para el de la figura de Scarlatti y de otros compositores activos en la corte de Portugal.

1.4.2.1.- *La scuola d'amore*

El último libreto localizado de intermezzi representados en el entorno cortesano, previos a la sistematización del género en Madrid en 1738, es *La scuola d'amore*¹⁴¹, ‘divertimento comico diviso in due intermezzi’, impreso en Sevilla por Juan Francisco Blas de Quesada, impresor mayor de la ciudad. Tal como indica la portada, se representó durante el carnaval de 1732 ante los príncipes de Asturias y los infantes de

¹³⁷ MORALES, N., *L'artiste de cour*, pp. 100-101.

¹³⁸ Las biografías de todos estos instrumentistas y toda la información relacionada con sus actividades como miembros de la Real Capilla se pueden consultar en ORTEGA, J., *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV*, vol. 2.

¹³⁹ Véase FERNANDES, C., “Giuseppe Domenico Scarlatti” en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 91, 2018.

¹⁴⁰ Sobre la estancia de Domenico Scarlatti en las cortes de Portugal y España, véase FERNANDES, C., “Giuseppe Domenico Scarlatti”

¹⁴¹ E-RAH: 9-3525 (9).

España. Ya que el Real Alcázar no disponía de un teatro, todas aquellas representaciones y festejos solían celebrarse en las habitaciones de los reyes, en las de los príncipes de Asturias o en los salones de la planta baja. En marzo de 1732 se dispuso dentro del cuarto del príncipe de Asturias un pequeño teatro de madera para el uso de los infantes, cuyos decorados fueron dibujados por el pintor de cámara Pedro Peralta¹⁴².

*Ilustración 1.1. Portada de La scuola d'amore (Sevilla, 1732)*¹⁴³



¹⁴² AGP, Histórica, caja 214.

¹⁴³ Imagen del libreto de La scuola d'amore localizado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. E-RAH: 9-3525 (9).

Según Morales, los días 17 y 18 de febrero de 1732 se hicieron los ‘ensayos de entremeses que se representaron a sus Altezas’, cuya representación tuvo lugar los días 20, 22, 24, 25 y 26 del mismo mes¹⁴⁴. Teniendo en cuenta que las fechas coinciden con la temporada de carnaval, que se trata de los únicos registros localizados que prueban la representación de intermezzi en aquel año y que queda confirmado que ‘asistieron sus Altezas’, debe de tratarse de la representación de *La scuola d’amore*. Por lo tanto, su estreno habría tenido lugar el 20 de febrero de 1732 en el salón bajo del Real Alcázar de Sevilla.

El intermezzo está escrito a 4 voces, que corresponden a los personajes de la joven Despina; sus padres, Batocco y Pasquella; y su maestro de música, Fileno. Está dividido en dos partes que, a su vez, se estructuran en 7 y 6 escenas respectivamente, algo poco habitual en este género. El argumento gira en torno a Despina, una joven de cuya educación todos quieren hacerse responsables. Su madre, Pasquella, quiere que emplee su tiempo en aprender las tareas propias de una mujer, como coser o gobernar una casa. Por el contrario, su padre, Batocco, sólo quiere que su hija estudie y se convierta en una mujer sabia e importante. A continuación, se confrontan los discursos de ambos progenitores:

<i>Pasquella</i> → Parte 1 – Escena 6	<i>Batocco</i> → Parte 1 – Escena 5
<p><i>Pas:</i> Fin che al suo fuso la pastorella le rozze dita adatterà dolce cantando, fa li la le la fa li la la, il pane e il vino non mancherà. Ma se pretende far l’erudita, la poverella, filosofando, di sete e fame si morirà.</p>	<p><i>Bat:</i> Col maestro ti consiglia, ei dirà, che si raccoglie dallo studio onor e gloria, e che sol canta la storia, non la donna che filò, ma sol quella che applicò a studiar la notte e’l dì.</p>

¹⁴⁴ MORALES, Nicolás, “Felipe V en Sevilla”, pp.283-284.

En cambio, la joven Despina hace cómplice al público, desde el inicio del primer intermezzo, exponiendo que, contra las voluntades de sus padres, ella sólo está interesada en aprender las artes amatorias de su maestro Fileno, de quien está enamorada.

Parte I – Escena 1

Des: A dispetto di lei,
che insegnare a me vuole a ben filare,
impariam da Filen l'arte di amare.
Gl'insegnamenti suoi
già mi resero scaltra, e ben comprende
i secreti di amore
l'innamorato core;
questa per l'alma mia
e di Cartesio la filosofia.
Ma, povero cuor mio,
reso scopo e bersaglio
d'una madre tiranna,
e di un troppo zelante genitore!
L'una, a forza di braccia,
vuol ch'io divenga al fine
gran donna di governo,
e l'altro, a forza d'uno studio eterno,
pretende ch'io divenga magra e smunta,
perchè faccia nel mondo la figura
d'una Corinna o d'una Amalasunta.

En la última escena del primer intermezzo, Batocco descubre qué hacen realmente Despina y Fileno durante sus largas lecciones y concluye con los versos “questa lezione / con un bastone / si finirà”. De modo que, al comienzo del segundo intermezzo, amenaza a su hija con examinarla de todo lo aprendido durante las clases. Ella, asustada, acude a contárselo al maestro Fileno, quien la tranquiliza con los versos: “Rimanti in pace. Il tutto / con l'astuzia si vince, e con l'inganno”, seguidos del aria que dice “Tu mi fai ridere. / Confida in me. / Quel che spaventati/ nulla sarà. / Non è difficile/ quel che non è/ dar ad intendere/ a chi non sà.” Ambos representan una comedia para engañar a Batocco y Pasquella en la que terminan casándose, concluyendo de este modo, y al son de las quejas y lamentos de los progenitores por su mala fortuna, el intermezzo. El autor del libreto cierra el volumen con un texto extraído del *Ars poetica* de Horacio: “Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte, valdius oblectat populum melisque moratur”, argumentando que el público prefiere entretenerse con estas historias amables, carentes de arte y vigor, frente a los versos insustanciales de las obras serias.

La división en escenas marca, únicamente, las entradas y salidas de los personajes, pero no existe, en ningún momento, ningún cambio de lugar. De este modo, el libretista habría sustituido las didascalias habituales que marcan entradas y gestos, por esta separación en escenas. Como se puede observar en la tabla 1.5, la estructura es la habitual de los intermezzi en dos partes, alternando recitativos con arias y concluyendo cada intermezzo con un número de conjunto. Así, cada uno de los personajes tiene un aria en cada parte, exceptuando a Fileno que sólo tiene una en la segunda. La primera parte concluye con un aria a 3 que plantea el conflicto, y la segunda parte termina con una a 4 de resolución de la trama.

Tabla 1.6. Estructura del intermezzo La scuola d'amore (Sevilla, 1732)

I PARTE			
ESCENA	PERSONAJE	FORMA	TEXTO
1	D	Recit.	A dispetto di lei
		Aria Despina	Che dolce studio
2	P	Recit.	Giusto l'indovinai
3	D y P	Recit.	Che rumor?
4	D y B	Recit.	Dove sei, dolcissimo Fileno?
5	D, B y P	Recit.	No. Voi gli prendete
		Aria Batocco	Jo son padre, e tu sei figlia
6	P y D	Recit.	Come rider fe il mondo
		Aria Pasquella	Fin che al suo fuso
7	F, D y B	Recit.	Idol mio
		Aria a 3	Amante amato
II PARTE			
1	D y F	Recit.	Siam perduti, o Fileno
		Aria Fileno	Tu mi fai ridere
2	P y D	Recit.	Eh! So ben, figlia mia
		Aria Despina	Ubbidisco (tal comando)
3	P y B	Recit.	Intesi, intesi il tutto
		Aria Pasquella	Per la gran rabbia
4	B y F	Recit.	Da una parte ha ragione
		Aria Batocco	Gia ti veggio, o mia Despina
5	F y D	Recit.	Giungi a tempo, mia vita
6	Los 4	Recit.	Che studio é questo?
		Aria a 4	Sposo amato in questo amplesso

El libreto atribuye la autoría del texto a ‘Litalno Pastore, Arcade’, que debe tratarse del arcade ‘Litalmo Cereriano’, Giuseppe Maria Tommasi da Lucca, que consta en el *Onomasticon* de la Accademia Arcadia elaborado por Vichi¹⁴⁵. Tommasi es descrito por Manuel Bernardes Branco¹⁴⁶ como “Arcade romano, col nome di Litalno Euristeo, accademico diffetuoso, oscuro, filipono e disonante, e recretario del Principe di Masserano¹⁴⁷”. El hecho de que Tommasi fuera el autor de la *Corona poetica per le reale felicissime nozze del Serenissimo Infante di Portogallo, Principe del Brasile, con la Serenissima Infanta di Spagna e del Serenissimo Infante di Spagna, Principe di Asturia, con la Serenissima Infanta di Portogallo*, dedicada al rey de Portugal en 1729, establece una interesante conexión entre el arcade, los príncipes de Asturias y la corte de Portugal.

Los nombres de los personajes coinciden con los de uno de los intermezzi del inventario *post mortem* de Farinelli¹⁴⁸ —parte de la colección de música heredada de la reina María Bárbara— dentro de la ‘papelera nº7’, catalogado como *Intermezzo a 4 voci: Despina, Fileno, Pasquella, e Batocco. Mus. di Scarlati*. Por lo tanto, todo indica que habría sido puesto en música por Domenico Scarlatti, quien, como se ha visto, estaba en Sevilla desde 1729. El compositor había sido el responsable, antes de su llegada a España, de escribir una serenata para las celebraciones de boda de su protectora con Fernando¹⁴⁹ y, durante los años sevillanos, se interpretaron en el Real Alcázar algunas de las serenatas que el compositor había escrito años antes para la corte de Portugal¹⁵⁰. Todo indica que *La scuola d’amore* representada en Sevilla en aquel carnaval de 1732,

¹⁴⁵ VICHI, A. M.. *Glia Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia, 1977

¹⁴⁶ BERNARDES BRANCO, M., *Portugal e os estrangeiros*. Vol.2, Lisboa Imprensa Nacional, 1893, p. 311.

¹⁴⁷ Víctor Amadeo Ferrero Fieschi y de Saboya, Príncipe de Masserano (1687-1743). Sobre el V Príncipe de Masserano, véase OZANAM, D., “Víctor Amadeo Ferrero Fieschi y de Saboya”, Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en red <http://dbe.rah.es/biografias/51474/victor-amadeo-ferrero-fieschi-y-de-saboya> [consultado 4-7-2019]

¹⁴⁸ CAPPELLETTO, S. *La voce perduta: vita di Farinelli, evirato cantore*, Turín, EDT, 1995, p.216.

¹⁴⁹ KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1983, p. 401.

¹⁵⁰ Las serenatas fueron identificadas por BOLAÑOS DONOSO, “Estas son las finezas”, pp. 246-255. Para un estudio más detallado de las relaciones musicales entre las cortes de España y Portugal, FERNANDES, ‘Maria Bárbara de Bragança’s Music Library and the circulation of musical repertories in 18th century Europe”, en *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, ed. Biggi, M., Cotticelli, F. et al., Nápoles, Turchini Edizioni, 2018, pp. 915-920. Véase también CARRERAS, “La serenata en la corte española (1700-1746)”, en Nicolò Maccavino (ed.) *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), VOL. II. Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, p. 610.

sea el libreto correspondiente a las partituras del *intermezzo a 4 voci* de Domenico Scarlatti que consta en el inventario de Farinelli.

De igual modo que el libreto de Sevilla asocia el término *intermezzo* con el castellano ‘divertimento cómico’, es posible que la ‘comedia de música’ que se representó en el Real Alcázar el 27 de febrero de 1730¹⁵¹ –que no ha sido identificada por el momento– pudiera haberse tratado también de un *intermezzo*. Asociando esta circunstancia al inventario de Farinelli, en el que constan otras dos obras de Domenico Scarlatti –*La Dirindina* y el *intermezzo a 3 voci: Tirone, Farfalletta e Terremoto*– de los cuales no se conoce, por el momento, ninguna fecha de representación ni en España ni en Portugal, es muy probable que éstos también pudieran haber sido representados durante aquellas jornadas musicales en los reales cuartos del Alcázar sevillano durante el Lustró Real. Esta hipótesis está sustentada, además, por las fuentes documentales que confirman la presencia de un especialista en la interpretación de *intermezzi*, Giuseppe Ferrari¹⁵², y de otros cantantes italianos procedentes del mundo de la ópera y que habían tenido contacto directo con el género antes de instalarse en España, entre los músicos de la Real Capilla itinerante.

El estudio del inventario de Farinelli a raíz de la identificación de esta obra, detallado en el apéndice documental nº6, ha permitido definir un corpus de ocho *intermezzi*, con música de compositores italianos activos en la corte de Portugal¹⁵³, que también pudieron haber sido escritos para el entretenimiento privado de los príncipes de Asturias en Sevilla. Tres de ellos, ya mencionados, fueron compuestos por Domenico Scarlatti, dos por Baron d’Astorga, uno por Giovanni Giorgi¹⁵⁴, otro por Giuseppe

¹⁵¹ Citada en MORALES, “Felipe V en Sevilla”, p. 284.

¹⁵² Como ya se ha explicado en el epígrafe 2.2.2 de este capítulo, Giuseppe Ignazio Ferrari, bajo bufo especialista en *intermezzo*, había viajado desde Italia a Madrid, en 1716, junto con la segunda compañía de Trufaldines. Posteriormente había sido contratado como miembro titular de la Real Capilla, ocupando una plaza de bajo. Ferrari acompañó a la corte durante las Jornadas Reales de Extremadura y Andalucía, como miembro de aquella capilla musical itinerante liderada por el maestro de capilla Filippo Falconi. Es probable que los *intermezzi* representados en Sevilla fueran protagonizados por Ferrari y otros de los cantantes italianos miembros de la Real Capilla.

¹⁵³ Cristina Fernandes habla sobre la relación con Portugal de los compositores de algunos de los *intermezzi* del inventario, aunque indica que no se conoce ninguna representación de aquellas obras en España, no obstante, contempla la posibilidad de que extractos de ellas pudieran haber sido representados en las habitaciones reales. Véase, FERNANDES, C. “Maria Barbara de Bragança’s music library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe”, *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, ed. Biggi, M., Cotticelli, F. et al., Nápoles, Turchini Edizioni, 2018, pp.901-929 (pp. 911-913).

¹⁵⁴ Fernandes indica que Giorgi había sido alumno de Antonio Lotti y de Francesco Gasparini, que habían sido dos de los más importantes compositores de *intermezzo* en los primeros años del género en Venecia. Véase, FERNANDES, C., “‘Il Dotto e Rispettabile Don Giovanni Giorgi’, Illustre Maestro e Compositore

Porcaris –los dos últimos activos en Portugal como compositores de música sacra– y un último intermezzo, de compositor desconocido, que como se explica a continuación, está asociado a Portugal. Brito informa sobre la representación de un intermezzo en Lisboa en 1728, durante las celebraciones por la ratificación del acuerdo de la doble boda, en un teatro portátil construido para la ocasión en el Palacio de Ribeira¹⁵⁵. Esto muestra que el género ya se cultivaba en la corte portuguesa antes de la llegada a España de María Bárbara, apoyando mi hipótesis.

A excepción de *La scuola d'amore* y *La Dirindina* –ambos de Scarlatti– y de *Il coro*, de Astorga, cuya fuente no se ha identificado por el momento, la música de todos aquellos intermezzi fue compuesta para libretos ya existentes. El intermezzo portugués de 1728, *Don Chisciotte*, ha sido identificado por Stiffoni¹⁵⁶ como una adaptación de la ópera cómica *Don Chisciotte della Mancia in Sierra Morena*¹⁵⁷, de Conti-Pariati, que había sido estrenada en Viena en 1719, y coincide con la obra del inventario atribuida a Giovanni Giorgi. Los libretos de otros dos intermezzi del inventario proceden igualmente de la corte imperial. En primer lugar, *Bagatella, Mammalucco e Patataco*¹⁵⁸, sin atribución en el inventario, fue estrenado en Viena en 1715, en la versión original de Conti-Pariati. De igual modo, *Lirone, Farfalletta e Terremoto*¹⁵⁹, que el inventario atribuye a Scarlatti, fue estrenado en la corte imperial en 1718 y creado por los mismos Conti y Pariati. Estas tres obras establecen una interesante conexión entre las cortes de Viena y Lisboa en lo que a intermezzo se refiere, algo lógico puesto que son conocidos los envíos de música y libretos desde la corte imperial a María Ana de Austria, reina consorte de Portugal. Ésta había introducido en la corte portuguesa la costumbre de celebrar los cumpleaños y onomásticas de la familia real con serenatas, cantatas y otras piezas, además de organizar sesiones musicales con sus damas¹⁶⁰, a las que también asistía María Bárbara. Es posible que los intermezzi también formaran parte de aquel

Nel Panorama Musicale Portoghese Del Settecento”, *Rivista Italiana di Musicologia* n°47, 2012, pp. 157-203.

¹⁵⁵ BRITO, M.C., *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1989, pp.8-9.

¹⁵⁶ STIFFONI, G.G., “La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de D. João V (1728-1740)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 7-8, 1997- 98, pp. 163-198.

¹⁵⁷ I-Mb Racc.dramm.2304

¹⁵⁸ I-Bc Lo.05697

¹⁵⁹ I-Mb Racc.dramm.3504

¹⁶⁰ FERNANDES, C., “Maria Barbara de Bragança’s music library”, p. 906.

repertorio introducido por la reina María Ana y que se representaran en el entorno privado de la corte, al igual que sucedió en la corte española en tiempos de Felipe V.

Los libretos de otros dos de los intermezzi inventariados procedían de Italia. *Pulcinella*, atribuido en el inventario a Giuseppe Porcaris, pudo haber sido una adaptación de *Pulcinella marchese di Girapetra*¹⁶¹, un *dramma giocoso* con texto de Mariani, que se había estrenado en el Teatro da Granari de Roma en el carnaval de 1727. Y, para concluir, *Riccardo negoziante*, que el inventario atribuye a Baron d'Astorga, debió de tratarse del intermezzo *Lisetta e Riccardo*¹⁶², cuyos personajes son Lisetta, una egipcia, y Riccardo, un mercader. Este intermezzo, de Leo-Lalli, fue estrenado por la pareja bufa Resse-Corrado en el teatro San Bartolomeo de Nápoles en 1731.

¹⁶¹ I-Rn 35.6.I.18.2

¹⁶² I-Bc Lo.02699

CAPÍTULO 2

PRODUCCIÓN DE INTERMEZZO EN MADRID DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL REINADO DE FELIPE V (1738-1746)

2.1.- Introducción al capítulo

Cuatro hechos fueron decisivos para la recepción del *dramma per musica* y del intermezzo italianos en la corte de España que tendría lugar a principios del año 1738. En primer lugar, la reforma del antiguo corral de los Caños del Peral¹, acometida entre 1737 y 1738, que fue convertido en un moderno teatro preparado para representar ópera italiana. En segundo lugar, la llegada de una compañía profesional de ópera desde Italia, en la que había dos especialistas en intermezzo², que se instaló en ese nuevo teatro comercial y comenzó a representar *dramma per musica* e intermezzo. En tercer lugar, la boda de Carlos de Borbón con la princesa María Amalia de Sajonia, para cuyas celebraciones se produjo la primera producción operística cortesana en Madrid, en julio de 1738³. Por último, la circulación⁴ de libretos y partituras de ópera entre las cortes de España, Parma⁵, Nápoles⁶ y Dresde⁷.

¹ Los aspectos referentes a aquella reforma se detallan en el epígrafe 2.6.1. de este capítulo.

² Los boloñeses Santa Marchesini y Tomaso Garofalini, sobre los que se habla en el epígrafe 2.3. de este capítulo.

³ Toda la información sobre este acontecimiento se detalla en el epígrafe 2.2. de este capítulo.

⁴ Desde la llegada de Carlos de Borbón a Nápoles, se establece de forma regular el envío de libretos de ópera desde Nápoles a las cortes de Madrid y Lisboa. La reina Isabel era la destinataria de aquellos libretos, cuyo conocimiento le permitió, en los años venideros, intervenir en la selección del repertorio que se interpretaría en la corte española. Véase MAIONE, P., “Tra le carte della diplomacia napoletana:

En 1737, acabada la construcción del nuevo teatro público de ópera de Madrid, llegó a la ciudad la compañía profesional italiana que, gestionada por el empresario Giovanni Maria Pieraccini, estaba formada por cinco cantantes serios, orquesta, figurinista, escenógrafo y una pareja de bufos especialistas en intermezzo. La compañía estrenó su primera producción operística el 9 de febrero de 1738, representando un *dramma per musica* y un intermezzo. A esta producción siguieron, aquel mismo año, otras tres comerciales y una cortesana, todas ellas con sus correspondientes intermezzi. Tras finalizar las temporadas operísticas de 1738 y 1739, y a causa de los problemas entre empresario y cantantes que hicieron fracasar la empresa, algunos cantantes de la compañía partieron de regreso a Italia, otros, entre los que se encontraba la pareja de bufos formada por Santa Marchesini y Tomaso Garofalini, se establecieron en Madrid al servicio de la reina Isabel Farnesio.

La documentación localizada y estudiada a lo largo de este capítulo permite analizar el sistema de producción de intermezzi durante los últimos años del reinado de Felipe V. Deben establecerse dos etapas diferenciadas, la primera de ellas asociada a la producción de ópera comercial en el teatro de los Caños del Peral y la segunda asociada al sistema productivo de espectáculos cortesanos. Los bufos Marchesini y Garofalini se habían instalado a finales de 1737 en el teatro de los Caños del Peral, como miembros de la compañía Pieraccini, y durante la temporada de 1738 representaron intermezzi asociados a las producciones operísticas comerciales. En 1739 los bufos fueron contratados al servicio real y comenzaron a representar intermezzi como espectáculos independientes, de modo que el sistema productivo cambió considerablemente.

A lo largo de este capítulo se analiza el sistema productivo de intermezzo en sus dos etapas diferenciadas contextualizándolo dentro de la cartelera de espectáculos tanto comerciales como cortesanos, se estudian los espacios de representación, los profesionales que intervinieron en las representaciones y otros aspectos relevantes como la impresión de libretos.

la musica e il teatro ‘viaggianti’ nell’Europa del Settecento”, ENBaCH; ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna, Vol. II*; y CARRERAS, J.J., “Amores difíciles”, p. 219.

⁵ Durante los años del ducado de Carlos (1731-1735).

⁶ Desde la coronación de Carlos como Rey de las Dos Sicilias en 1735.

⁷ A partir de la boda de María Amalia y Carlos, en 1738.

2.2.- Recepción del intermezzo en Madrid: la temporada 1738

Para contextualizar el comienzo del cultivo sistemático del género intermezzo en la corte española es imprescindible asociarlo a la recepción del *dramma per musica* que tuvo lugar en 1738 en Madrid. Inicialmente, el intermezzo formó parte de las producciones operísticas comerciales de la compañía de profesionales italianos llegada a la ciudad en 1737, formada por especialistas en ópera seria y bufos, además de otros profesionales. Como había sido habitual en Italia en la década anterior, las producciones de esta compañía solían constar de la representación de un *dramma per musica* y un intermezzo. En este periodo de cultivo de la ópera italiana, coincidente con los últimos años del reinado de Felipe V, se debe establecer una clara distinción entre ópera comercial –la que se llevó a cabo en el teatro público de los Caños del Peral– y ópera cortesana –cuyas producciones se representaron en el Coliseo del Buen Retiro– aunque, teniendo en cuenta las circunstancias de Madrid y las de la corte española, ambas estuvieron inevitable y problemáticamente unidas⁸.

Antes de centrar el estudio en la producción de intermezzi, es necesario plantear de forma cronológica la secuencia de dos acontecimientos coetáneos, relacionados entre sí, que llevaron a las primeras representaciones de ópera comercial y cortesana aquel año de 1738: las negociaciones del matrimonio de Carlos de Borbón y las posteriores celebraciones de la boda con María Amalia de Sajonia; y la llegada de una compañía profesional italiana de ópera a Madrid que se instaló en el antiguo teatro de los Trufaldines, que acababa de ser remodelado para la representación de ópera.

2.2.1.- Negociaciones de boda de Carlos de Borbón y su celebración en Nápoles y Dresde

Las negociaciones de boda del rey de las Dos Sicilias se habían llevado en total secreto, para no levantar las sospechas ni el recelo de las potencias europeas ante un nuevo pacto español. Carlos de Borbón tenía en aquel momento grandes posibilidades de heredar el trono de España y, por tanto, estaba bajo vigilancia de las grandes potencias por temor a una posible alianza que rompiera los equilibrios establecidos en todo el continente tras la Guerra de Sucesión Polaca. Las continuas crisis depresivas de Felipe V, que mermaban su salud, y la debilidad del Príncipe de Asturias, que después de seis años de matrimonio no había dado ningún heredero a la corona, acercaban cada vez más a Carlos al trono español. Por este motivo, la política de Isabel Farnesio se

⁸ Véase CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni” y “Amores difíciles”.

inclinó desde aquel momento al ensalzamiento público de la pareja real de Nápoles, así como de su política y ceremonial. La magnificencia de la ópera italiana constituía un potente instrumento regio de propaganda política y, con intención de convertir en un acontecimiento internacional las celebraciones de boda de Carlos, la corte española había comenzado meses antes a preparar todo para que su estrategia llegara a buen fin⁹.

El 1 de diciembre de 1737 se obtenía la dispensa papal para poder celebrar la boda entre el rey de las Dos Sicilias y la hija del rey de Polonia¹⁰. Desde el anuncio del compromiso hasta la celebración de la boda, en mayo de 1738, se produjeron en Nápoles, Madrid y Dresde una serie de celebraciones, acompañadas por importantes producciones operísticas, que marcarían el principio de una nueva época para el desarrollo de la ópera. El 1 de enero de 1738 se oficializaba el compromiso en la *Gazetta di Napoli* y se celebraba en Nápoles con la representación de *L'Olimpiade*¹¹ de Leo-Metastasio:

Mercordì, primo giorno del novello anno 1738 che felicemente corre, deve segnarsi con pietra non dico bianca, ma d'oro, per essersi degnata la M. del nostro amabilissimo re [...] di manifestare al suo fedelissimo vassallaggio la festosissima ed oltre modo gioliva notizia del R. maritaggio da essa maestà contratto con la R. principessa Maria Amalia Walburga, figlia primogenita di Augusto III re di Polonia [...] La sera poi del suddetto giorno [2 enero] portossi la maestà sua ad ascoltar l'opera nel R. teatro [*L'Olimpiade*]¹².

El 7 de enero de 1738 se recibió en el Palacio Real del Pardo la noticia de la firma de las capitulaciones de la boda¹³, celebrándose con 3 días de gala y luminarias financiados por el Ayuntamiento de Madrid¹⁴. Las celebraciones de tan importante acontecimiento debieron de cesar durante las tres semanas siguientes, puesto que se

⁹ El rey había ordenado demoler el antiguo corral de los Caños del Peral en 1737, para edificar en su lugar un coliseo adecuado para representar ópera italiana, ya que estaba previsto que una compañía especializada en la interpretación de tal repertorio llegara a Madrid en fechas próximas.

¹⁰ MAFRICI, M., “Maria Amalia di Sassonia, regina di Napoli e Sicilia, poi di Spagna”, en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 70, 2008.

¹¹ Esta es, seguramente, la ópera que Carlos de Borbón envió a la corte de Madrid desde Nápoles el 22 de abril de 1738, “Je me rejouïroy infiniment que l'opera soit du goust de vos M.M.” (AHNM, Estado, leg. 2612, n°28). Esta ópera consta en el inventario *post mortem* de Farinelli, en la *Papelera Terza N°2, lett: O*, inventariada como ópera número 71. El inventario está publicado en CAPPELLETTO, S., *La voce perduta*, pp. 211-221.

¹² La noticia completa y toda la información referente a las celebraciones y la representación de ópera están detalladas en la *Gazetta di Napoli* del 7 de enero de 1738.

¹³ El contrato matrimonial se suscribió en Viena el 16 de diciembre de 1737.

¹⁴ Esta celebración está detallada y ampliamente documentada en CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”, pp. 326-327.

decretó el luto por los fallecimientos de la reina de Inglaterra, del conde de Tolouse¹⁵ y del duque de Módena¹⁶. Estas celebraciones coincidieron con la llegada de la ópera italiana a Madrid¹⁷, el género que ya se cultivaba en las principales capitales del continente¹⁸.

La boda por poderes de Carlos y María Amalia tuvo lugar en Dresde el 9 de mayo de aquel año, siendo el novio representado por el Conde de Fuenclara¹⁹. Dentro de las fiestas de celebración organizadas por el rey de Polonia, se estrenó dos días después el *Alfonso* de Hasse-Pallavicini²⁰, que estuvo acompañado por el intermezzo *Il tutore*, del mismo Hasse. Como se explicará más adelante, este intermezzo se había estrenado en Nápoles en 1730 y, entre aquel estreno y la representación de Dresde, sólo consta otra en 1734 en la corte de Parma, coincidiendo con el ducado de Carlos de Borbón. En 1740, el mismo intermezzo se representó en la corte de Madrid.

¹⁵ Luis-Alexandre de Borbón (1678-1737) era el hijo menor de Luis XIV con la marquesa de Montespan. Fue legitimado como hijo del rey y nombrado conde de Tolousse en 1681. Durante la Guerra de Sucesión Española, fue responsable de la defensa de Sicilia y, en 1705, Felipe V le nombra caballero del Toisón de oro. En 1703 encargó a André Danican Philidor la copia de de toda la música del compositor Michel Richard de Lalande. En 1714, un edicto de Luis XIV le declara apto como heredero de la corona francesa.

¹⁶ *Gaceta de Madrid* nº2, de 14 de enero de 1738.

¹⁷ Son esenciales para comprender la llegada de la ópera italiana a la corte española los estudios de Juan José Carreras al respecto. Por orden cronológico, véase CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)”, en *Artígrama*, nº12. Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 99-121; “En torno a la introducción de la ópera de corte en España: ‘Alessandro nell’Indie’ (1738)”, en Torrión, Margarita;(ed.). *Actas del Congreso Internacional: España festejante. Siglo XVIII* (organizado por las Universidades de Málaga y Toulouse-Le Mirail, Málaga-Marbella 6-8 noviembre 1997). Publicaciones de la Excma. Diputación de Málaga, 1999; “De Lirios a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28; y “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII” en *La ópera en España e Hispanoamérica vol.1*, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente. Madrid, ICCMU, 2001, pp. 205-230.

¹⁸ La recepción de la ópera italiana y su cultivo durante los años posteriores supuso “uno de los momentos de mayor sintonía entre el panorama español y las tendencias y repertorios del resto de Europa”. LEZA, J.M., “Al dulce estilo de la culta Italia: pera italiana y zarzuela española”, en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol.4*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 307.

¹⁹ Se puede encontrar una descripción detallada de las celebraciones de boda de Dresde en la *Gaceta de Madrid* nº22, de 3 de junio de 1738, pp. 86-89.

²⁰ *Alfonso. Drame per musica rappresentato per regio comando in Dresda in occasione delle auguste nozze di Carlo Re delle due Sicilie, e Amalia Principessa reale di Polonia, Duchessa di Sassonia*. El libreto consultado se encuentra en la Biblioteca della musica de Bolonia, con la signatura L.02498. Al final del volumen se encuentra el libreto del intermezzo interpretado durante aquella representación.

Tal como consta en el libreto de Dresde²¹, el intermezzo estuvo protagonizado por la pareja Ermini²². Es importante puntualizar que los especialistas en intermezzo Cosmo y Margherita Ermini entraron al servicio del rey de Polonia aquel mismo año 1738, donde permanecieron como pareja bufa estable al menos hasta 1740, tal como revelan los libretos de las representaciones de aquellos años. Se estableció así un interesante paralelismo entre las cortes de Madrid y Dresde en lo que respecta al cultivo del intermezzo.

2.2.2.- La llegada de una compañía de ópera italiana a Madrid: nuevas aportaciones

En la primavera de 1737, Felipe V había ordenado demoler el antiguo corral de los Caños del Peral con el fin de construir un coliseo para la representación de ópera, con motivo de la llegada inminente de una compañía de cómicos italianos²³. Tal como se explicará en el epígrafe dedicado a los espacios escénicos, el marqués Scotti mandó venir desde Italia al arquitecto Virgilio Rabaglio para dirigir aquel proyecto cuya construcción concluyó a finales de año.

En aquellos últimos días de 1737, poco antes del anuncio de la boda del rey de las Dos Sicilias, llegó a la villa la compañía procedente de Italia que se instaló en el recién remodelado teatro público de los Caños del Peral²⁴ como una compañía comercial. Es muy probable que la operación de traer a España aquella compañía fuera gestionada por Scotti a través de sus contactos en el norte de Italia²⁵, ejerciendo una función similar a la de Alberoni en la contratación de la segunda compañía de

²¹ El libreto consultado se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, con la signatura Sig.Her 4095.

²² Es importante puntualizar que los especialistas en intermezzo Cosmo y Margherita Ermini entraron al servicio del rey de Polonia aquel mismo año 1738, donde permanecieron como pareja bufa estable hasta 1740, tal como se puede argumentar por los libretos de las representaciones de aquellos años.

²³ Esta información se extrae de una carta enviada por el obispo Molina, presidente del Consejo de Castilla, al marqués de Montealto, corregidor de Madrid. Citada en CARRERAS, J.J., “Terminare a Schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)”, en *Artigrama* nº12, Zaragoza, 1996-97, p.100.

²⁴ Aquella compañía interpretó, entre febrero de 1738 y mayo de 1739, cinco óperas con texto de Metastasio y música de diferentes autores en el coliseo madrileño. A las producciones comerciales se sumaron dos cortesanas: *Alessandro nelle Indie* en 1738 y *Farnace* en 1739, ambas puestas en música por Francesco Corselli. La segunda de ellas contó con un reparto diferente, en el que se incorporaron estrellas internacionales como Caffarelli y las hermanas Vittoria y Anna Maria Tesi. Juan José Carreras estudia el contexto de aquellas representaciones públicas y cortesanas, argumentando el motivo por el cual el funcionamiento de aquella primera compañía fue complicado, en “Terminare a schiaffoni”.

²⁵ CARRERAS, J.J., “Amores difíciles”

Trufaldines en 1716²⁶. Aquella compañía, gestionada por el empresario Giovanni Maria Pieraccini, estaba formada por seis cantantes italianos especializados en opera seria: las sopranos Rosa Mancini, Elisabetta Uttini y Maria Marta Monticelli; el castrado Lorenzo Saletti; la contralto Giacinta Forcellini y el Tenor Annibale Pio Fabri. Había también dos especialistas en la interpretación de intermezzi: Santa Marchesini y Tomaso Garofalini. Asimismo, la compañía disponía de una orquesta propia formada por músicos italianos, el escenógrafo boloñés Giacomo Pavia y el diseñador de vestuario milanés Rocco Cauffman²⁷.

Tras examinar la procedencia y trayectoria profesional de todos los cantantes de la compañía de Pieraccini, se han encontrado conexiones interesantes entre los cantantes y miembros de la corte española que habían pasado inadvertidas hasta el momento. Tal como muestran los libretos de sus representaciones, las sopranos boloñesas Rosa Mancini y Maria Marta Monticelli habían sido virtuosas de cámara de la corte ducal de Parma entre 1728 y 1733, teniendo relación directa con la familia Farnesio. Coincidieron los tres últimos años con el ducado de Carlos de Borbón, siendo virtuosas de cámara de la duquesa viuda Enriqueta de Parma. La bufa Marchesini, como se detalla más adelante, había compartido escenario con algunos de los cantantes del entorno napolitano del Duque de Medinaceli, en especial con Ippolito Cherubini quien, a su vez, había actuado en Nápoles junto a Livia Costantini, la bufa llegada a Madrid en 1716. Otro dato interesante que había sido obviado hasta el momento es el pasado de Annibale Pio Fabri como intérprete bufo. Antes de consagrarse como especialista en roles serios, Fabri fue pareja bufa de Giovanni Battista Cavana en las primeras producciones de intermezzo que introdujeron el género en Roma, en 1710 y 1711. Como era una costumbre que en los teatros romanos los roles femeninos fueran interpretados por hombres, Fabri sustituyó a la habitual pareja femenina de Cavana: Santa Marchesini.

La llegada de la compañía de ópera en 1737 tiene muchas similitudes con la de la segunda compañía de cómicos de 1716. En primer lugar, la llegada de ambas fue negociada por hombres de confianza de Isabel Farnesio enviados a España desde la corte de Parma: Scotti y Alberoni. En segundo lugar, la composición de ambas compañías es muy similar y en ellas trabajaba una pareja de bufos especializados en

²⁶ Sobre la intervención de Giulio Alberoni en la contratación de la segunda compañía de Trufaldines, véase el epígrafe 1.3.2 del capítulo 1.

²⁷ CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni”, pp.112 y 113.

intermezzo: Marchesini-Garofalini en la de 1737 y Costantini-Ferrari en la de 1716. En tercer lugar, ambas se instalaron en el teatro de los Caños del Peral, bajo patrocinio mixto del Ayuntamiento de Madrid y de la corte española, donde, con unas condiciones contractuales mucho más favorables que las ofrecidas a las compañías españolas, establecieron una temporada de producciones comerciales. Por último, los miembros de la compañía trabajaron tanto en las producciones comerciales de Caños como en las de la corte y otras casas nobiliarias, tal como se explica en los siguientes epígrafes.

2.2.3.- Las representaciones de la compañía italiana en 1738

El 20 de enero, el príncipe de la Rocca, embajador del rey de las Dos Sicilias en la corte española ofrecía en su palacio de Madrid una serenata²⁸ con motivo de la celebración del cumpleaños de Carlos²⁹. Ésta fue interpretada por los músicos italianos de la recién llegada compañía de ópera y, como todo acontecimiento de relevancia política, fue anunciado oficialmente en la *Gaceta de Madrid*. Con esta noticia se oficializó la presencia de la compañía en la ciudad:

El 20 de este mes, en que cumplió años el rey de las Dos Sicilias, dio el Príncipe de la Roca, su embajador extraordinario en esta corte, un suntuoso festín con una gran serenata, compuesta de los mejores instrumentos y de las mejores voces, concurriendo a ella los músicos italianos, que han venido últimamente para la ópera³⁰.

El 9 de febrero³¹, dentro de la temporada de carnaval, se inauguró el nuevo coliseo de los Caños del Peral con la primera producción de la nueva compañía comercial de ópera italiana. Se representó un *pasticcio* de *Il Demetrio*³², un *dramma per musica* con libreto de Metastasio y música de varios compositores, entre ellos Johann Adolf Hasse *detto il Sassone*. El empresario Pieraccini dedicó dicha producción al rey Felipe V. Hasta el momento se había asociado a esta producción la primera

²⁸ Tal como explica Carreras, aquella serenata “no constituía en sí una novedad, sino que por el contrario representaba paradigmáticamente la situación de la música cortesana hispana de la década anterior, caracterizada por la inserción de compositores e instrumentistas italianos en el sistema productivo teatral madrileño”, en “Terminare a schiaffoni” p. 105.

²⁹ Se trata de *L'Oreste*, con música del napolitano Francesco Feo. Véase LEZA, J.M., “Al dulce estilo de la culta Italia”, p. 334.

³⁰ *Gaceta de Madrid* n°4, de 28 de enero de 1738, pp. 15-16.

³¹ Desde que Carmena y Millán, en 1878, declaró fecha oficial de la ‘instalación de la ópera en Madrid’ el 16 de febrero de 1738, la historiografía musical había continuado aportando esa fecha. Carreras aporta como nueva fecha el 9 de febrero, agurmentándola con una revisión de la documentación aportada por Emilio Cotarelo y la información del libreto de la representación. Véase CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni” pp. 101-102.

³² Existen dos ejemplares del libreto de aquella primera representación en la Biblioteca Nacional de España, con las signaturas T/24558 y T/6708.

representación del intermezzo *Don Tabarano*³³ pero, tal como se argumenta en el siguiente epígrafe, debió de ser otro diferente cuyo libreto no se ha conservado o no llegó a imprimirse. El estreno de aquella producción supuso un importantísimo acontecimiento para la villa y fue también del gusto de los reyes, como muestra una carta enviada por Carlos de Borbón a sus padres, en respuesta a una enviada por éstos el 16 de febrero: “Je me rejouis infiniment que l’opera italien ait eû un aplaudissement universal, & je me rejouiroy infiniment que vos M.M. la voyioint, & qu’elle soit du goust de vos M.M.”³⁴. Farinelli también describió el éxito de esta producción y auguró buenas previsiones para el empresario en una carta al conde Pepoli. En ella también anticipaba que los reyes habían atendido sus consejos para que se representase ópera italiana en el Teatro del Buen Retiro en Pascua de aquel año:

Martedì passato andò in scena l’opera italiana. Dio, che susurro, che schiamazzo ha fatto tutto lo spettacolo! Questi Spagnoli, non usi a vedere cose simili, sono remasti così sorpresa che non si puol dire di più. Tutti sono angeli, ma però tutta la compagnia mi ha una grande obbligazione. Bonavera ha avuto un gran vanto. Il Teatro, da picciolo in poi, è un bellissimo Teatrino. In otto sere l’impresario ha tirato da’ palchi e platea da 16 mila pezze. Beati primi in terra d’orbi. Se così seguirà, farà un gran negozio. Si è ottenuto il gran punto, ed è quello che Sua Maestà questa Pasqua vuol sentir l’opera nel Ritiro. Le mie suppliche non sono state infruttuose a moveré la pietà di questi monarchi ad un passo simile. Questo passo sarà d’una gran fortuna per l’impresario, e non svantaggioso per i virtuosi. Io non posso vederla nella medesima occasione, perché sempre devo essere ai piedi delle Loro Maestà e Famiglia Reale³⁵.

El 21 de mayo, la compañía italiana residente en Caños estrenó su segunda producción operística: otro *pasticcio*, en este caso de *Il Demofonte*³⁶ metastasio con música de varios compositores, entre ellos Gaetano Maria Schiassi. En esta ocasión el empresario Pieraccini dedicó la representación a Isabel Farnesio. Como veremos enseguida, es probable que durante esta producción tuviera lugar la representación de un intermezzo que ha pasado inadvertida hasta el momento: *L’impresario delle Canarie*³⁷ (el único libreto cómico escrito por Metastasio), cuya primera representación en Madrid conocida hasta ahora estaba fechada en 1739.

³³ Carreras ya adelanta que el 9 de febrero no puede corresponder a la fecha de representación de *Don Tabarano*, en “Terminare a schiaffoni” p. 101.

³⁴ Carta enviada por Carlos de Borbón el 11 de marzo de 1738, desde Nápoles. AHNM, Estado, leg. 2695 nº39. Publicada en ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. II, pp. 287-288.

³⁵ Carta de Carlo Broschi al Conde Sicinio Pepoli, enviada desde el Palacio del Pardo el 16 de febrero de 1738. Publicada en VITALE, C., *La solitudine amica*, pp. 144-145.

³⁶ El libreto consultado se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid, con la signatura IX/5544.

³⁷ Ha sido posible fechar esta nueva representación gracias a la localización de un libreto, desconocido hasta el momento, que se encuentra en el fondo Manuel Carvalhaes de la Biblioteca del Conservatorio di musica S. Cecilia, en Roma.

El 19 de junio, el príncipe della Rocca celebró en su palacio madrileño la representación de la serenata³⁸ *Il Polnice* de Francesco Feo³⁹, con motivo de las fiestas por el real matrimonio. La serenata, al igual que la que organizó en el mes de enero, debió de ser interpretada por los italianos de Caños del Peral.

Coincidiendo con la fecha de la boda real, en el mes de mayo, estaba previsto el estreno en Madrid de la primera producción operística cortesana⁴⁰, pero éste tuvo que ser aplazado hasta el verano⁴¹. Por fin el 8 de julio tuvo lugar la primera representación de ópera cortesana, con motivo de las celebraciones de boda de Carlos y María Amalia. La obra elegida para tal ocasión fue otro libreto de Metastasio, *Alessandro nell'Indie*⁴², con música compuesta por el maestro de la Capilla Real, Francesco Corselli⁴³. Posiblemente para evitar que la ópera se alargara demasiado, no se interpretaron intermezzi ni bailes en los entre actos⁴⁴. Así se anunciaba en la *Gaceta de Madrid* de aquel mismo día: “Esta noche se iluminará la Plazuela interior del Retiro; y después se representará en el Coliseo de aquel Real Sitio, y en presencia de los Reyes, y Príncipes nuestros Señores, y de los Señores Infantes, la Opera Italiana que se ha compuesto a

³⁸ La partitura, localizada en la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini de Nápoles, permite ver que no se trata de una drama, sino de una cantata a cinco voces. I-Nf MS 230.4 979

³⁹ El libreto se ha localizado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, bajo la signatura 31.285.

⁴⁰ Carreras detalla todo lo referente a esta producción en su artículo “En torno a la introducción de la ópera”.

⁴¹ La fecha de la historiografía tradicional para esta primera producción cortesana era el 9 de mayo, hasta que Carreras, haciendo una revisión crítica de la documentación y aportando nuevas fuentes, fecha el estreno el 8 de julio. Véase CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 10.

⁴² *Alessandro nell'Indie. Drame per musica di Pietro Metastasio tradotto dall'idioma italiano al castigliano d'ordine di S.M.C. da D- Girolamo Val segretario della Presidenza di Castiglia da rappresentarsi nel regio nuovo Teatro del Buon Ritiro in occasione di solennizzare la imperiale villa di Madrid la conchiuisione dello spozalizio di Carlo Borbone re delle due Sicilie e Gerusalemme e gran principe ereditario di Toscana, con Maria Amelia principessa di Sassonia. Si dedica alla maestà cattolica di Filippo Quinto. La composizione della musica è di D. Francesco Corselli, maestro della cappella reale e di musica delli serenissimi Infanti.* El libreto consultado se encuentra en la Biblioteca Valenciana, bajo la signatura 4694. El libreto se redujo para la ocasión con el fin de acotar el tiempo de la representación a un máximo de dos horas y media, atendiendo, probablemente a las quejas de Carlos de Borbón sobre la excesiva duración de las óperas en Nápoles. Véase CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”, p. 14; y las cartas de Carlos de Borbón a los reyes en ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. II.

⁴³ Francesco Corselli, que había llegado a la corte madrileña procedente de la corte ducal de Parma en 1734, fue el compositor elegido para poner música a las tres importantes producciones operísticas cortesanas de este periodo: *Alessandro nell'Indie* (1738), *Farnace* (1739) y *Achille in Sciro* (1744). Estas tres grandes producciones estuvieron ligadas a las celebraciones de boda de Carlos de Borbón con María Amalia de Sajonia, del infante Felipe con Luisa Isabel de Francia, y de la infanta María Teresa con Luis de Borbon, Delfín de Francia, respectivamente.

⁴⁴ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”, p. 16.

este fin”⁴⁵. El drama fue representado por la compañía italiana de los Caños del Peral, cosa que obligó al marqués Scotti, juez protector del teatro, y al marqués de Montealto, corregidor de Madrid, a negociar con el empresario Pieraccini⁴⁶. Tal como argumenta Carreras, debido al poco tiempo del que se había dispuesto entre el anuncio de la boda y esta producción, así como la situación de Madrid –que estaba alejada del circuito operístico europeo– no fue posible reunir una compañía de alto nivel en Italia⁴⁷ y hacerla llegar a tiempo para ensayar la ópera⁴⁸. Además de esta representación existe constancia de al menos otras tres antes de que se cerrara el coliseo del Buen Retiro aquel verano por encontrarse en mal estado⁴⁹.

Sólo unos meses después de aquellas exitosas producciones y contra los primeros pronósticos de Farinelli, la compañía italiana ya mostraba problemas económicos entre los cantantes y el empresario Pieraccini. La necesidad de la corte de disponer de cantantes y músicos para las representaciones regias alteraba los intereses del empresario en el teatro de Caños⁵⁰. Así explicaba Farinelli a Sicinio Pepoli aquellas primeras muestras de incumplimiento contractual:

L’altre opere sono andate al Diavolo, a segno tale che questi musici e musiche sono in una disperazione fuor di misura. Questo Peruccini li chiama in giudizio; lui non vuol pagarli secondo il contrato, lui si chiama fallito per aver qualche cosa; così mi hanno fatto un memoriale in corpo acciò io l’asista. Si dà principio alle preghiere: mi perdoni Vostra Eccellenza se ardisco dire che farò tutto il mio possibile, mi chiamano loro padre. Il caso è difficile; questo Perraccini è un gran B.F. Puol essere che la paghi con i suoi ragirli curiali⁵¹.

Una semana después continuaron los festejos por la boda real. Los días 14, 15 y 16 de julio se representaron en el palacio madrileño del Duque de Montemar –Capitán General de los ejércitos de Felipe V– un concierto de música, la serenata *La Clicie*⁵²,

⁴⁵ *Gaceta de Madrid* nº 27, de 8 de julio de 1738. Publicada en TORRIONE, M., *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid*, París, Ophrys, 1998, p. 200.

⁴⁶ CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni”, p. 110.

⁴⁷ Con la excepción de Annibale Pio Fabri, los cantantes de la compañía de Pieraccini no tenían un nivel tan alto como la compañía que fue contratada por la corte un año después.

⁴⁸ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”, p. 11.

⁴⁹ Sobre las obras de acondicionamiento y ampliación del coliseo del Buen Retiro, véase VERDÚ, M., “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Congreso Madrid-Aranjuez, abril 1987*, Madrid, 1987, pp. 803-810.

⁵⁰ Todas estas desavenencias están documentadas en CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni”, pp. 110-114.

⁵¹ Carta de Carlo Broschi al Conde Sicinio Pepoli, enviada desde el Palacio de San Ildefonso el 23 de agosto de 1738. Publicada en VITALE, C., *La solitudine amica*, p. 153.

⁵² E-Mn: T/24097. Citado en CARRERAS, J.J., “Terminare a Schiaffoni”, p. 106.

con texto de José de Cañizares y música de Francesco Corradini⁵³, y la *azione drammatica* *Le nozze di Perseo e Andromeda*, de Orlandini-Albizzini. Una vez más, los intérpretes de estas representaciones fueron los miembros de la compañía italiana⁵⁴.

Tras todas estas ‘interferencias cortesanas’, la relación entre Pieraccini y los miembros de su compañía se volvió crítica y a final del verano fue sustituido como representante de la compañía por el violinista Giovanni Maria Mazza. Tras esta operación, se estrenó en Caños del Peral una nueva producción comercial coincidiendo con el cumpleaños de Isabel Farnesio, el 25 de octubre: *L’Artaserse* metastasiano. Probablemente durante esta producción tendrá lugar la representación del famoso intermezzo *Don Tabarano*, del que se habla con detalle en el siguiente capítulo.

El año 1738 terminó con dos producciones cortesanas protagonizadas por la compañía italiana. En primer lugar, la reposición de *L’Alessandro nell’Indie*, el 19 de diciembre, con motivo de las celebraciones de cumpleaños de Felipe V. En segundo lugar, existe documentación que confirma la representación de otro drama diferente en el Buen Retiro, el día 28 de ese mes. A diferencia de las representaciones de julio, en estas dos nuevas producciones cortesanas sí se interpretaron intermezzi en los entre actos del drama⁵⁵.

⁵³ Francesco Corradini había iniciado su carrera como compositor de ópera en Nápoles y después había trabajado en Valencia, como maestro de capilla del príncipe de Campoflorido. Desde su llegada a Madrid, el compositor se adaptó a las necesidades de las temporadas tradicionales de teatro, componiendo música tanto para zarzuelas como para autos sacramentales y comedias de magia. Sobre su carrera como compositor en los teatros públicos madrileños, véase LEZA, J. M., “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, en *Artigrama* nº12, Zaragoza, 1996-97.

⁵⁴ LEZA, J.M., “Al dulce estilo de la culta Italia”, p. 334. Y CARRERAS, J.J., “Terminare a Schiaffoni”, pp. 106 y 112.

⁵⁵ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 331.

2.3.- Dos ‘graziosos’ al servicio de Su Majestad

Tal como argumentan Bianconi y Piperno, los cantantes bufos constituían la parte más importante dentro del sistema de producción de intermezzi⁵⁶ ya que, además de participar activamente en la creación del repertorio y ser sus principales difusores⁵⁷, fueron sus técnicas interpretativas basadas en la tradición de la *commedia dell’arte* las que propiciaron el éxito de aquellas obras cómicas destinadas al mero entretenimiento. La llegada a Madrid de Santa Marchesini y Tomaso Garofalini y su contratación al servicio de la reina Isabel Farnesio propiciaron el desarrollo y cultivo sistemático del género en la corte española, siguiendo el modelo más antiguo de producción, basado en una única pareja de especialistas que renovaba con frecuencia su repertorio. A continuación, se reconstruyen las trayectorias artísticas de Marchesini y Garofalini, tanto en Italia como en España, detallando todos los aspectos relevantes para el estudio del intermezzo en la corte española.

2.3.1.- Santa Marchesini

Marchesini es una de las primeras cantantes especializadas en la interpretación de intermezzi, pero solamente conocemos aspectos parciales de su biografía profesional, que normalmente no tienen en cuenta su trayectoria madrileña⁵⁸. Nacida en Bolonia⁵⁹ en los años 80 del siglo XVII, Santa Marchesini fue una figura clave en la definición de intermezzo como género independiente. Su presencia está documentada por primera vez en el Teatro San Cassiano de Venecia en 1706⁶⁰, donde interpretó junto al

⁵⁶ Sobre el sistema de producción de intermezzi, véase PIPERNO, F., “Opera Production to 1780”, L. Bianconi y G. Pestelli (eds.) *Opera production and its resources*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, pp. 60-64. El sistema de producción del intermezzo evolucionó de una forma similar al de la ópera del siglo XVII, que fue definido en BIANCONI, L. y WALKER, T., “Production, Consumption and Political function of Seventeenth-century Opera”, *Early Music History*, vol. 4, Cambridge University Press, 1984, pp. 209-296.

⁵⁷ Sobre la difusión del intermezzo, véase LAZAREVICH, G., *The role of neapolitan intermezzo*, pp. 358-379; MAMCZARZ, I., *Les intermèdes comiques italiens*, pp. 177-238; TROY, C., *The Comic intermezzo*, pp. 47-61; TUFANO, L., “L’intermezzo, Napoli e l’Europa”, pp. 274-277; WEISS, P., *L’opera italiana nel Settecento*, p. 76. Piperno elabora diversas tablas con la actividad detallada de algunos de los bufos más importantes en PIPERNO, F., “Buffi e buffe”, pp. 260-276.

⁵⁸ Los estudios previos de Marchesini son, GIUSTINI, A., “Santa Marchesini” en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 69, 2007; PIPERNO, F., “Santa Marchesini”, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001, [consultado el 8 de abril de 2019]; del mismo autor, “Buffi e buffe”, pp. 268-270; PATERNOSTRO, M., *Drammaturgia e vocalità nell’intermezzo napoletano (1711-1724): Gioacchino Corrado e Santa Marchesini*, tesis doctoral, Università degli studi di Firenze, 1992-93.

⁵⁹ Tal como muestran los libretos, La Sig. Santa Marchesini Bolognese.

⁶⁰ La cronología completa de representaciones de Santa Marchesini, tanto en Italia como en España, se puede consultar en el Apéndice documental nº2.

experimentado Cavana⁶¹ las *scene buffe* de *Grimora e Erbosco*⁶², durante la representación del *Sidonio* de Lotti-Pariati⁶³. Hasta 1709 actuó en Venecia como pareja estable de Cavana, junto a quien se convirtió en pionera del desarrollo del intermezzo. Cabe destacar que la música de todas las *scene buffe* e intermezzi representados por la pareja en aquellos años fueron compuestos por Antonio Lotti y Francesco Gasparini⁶⁴, a excepción de *Vespetta e Pimpinone* de Tomaso Albinoni. Conviene recordar que Antonio Lotti aparece como compositor de la música del intermezzo *L'impresario delle Canarie* representado en la corte de Madrid, por lo que es importante conocer su relación con Marchesini en los primeros años de la carrera de la bufa⁶⁵. De igual modo, el libreto de otro de los intermezzi de Madrid, *L'ammalato imaginario*, se corresponde con uno de los compuestos por Francesco Gasparini para la pareja Marchesini-Cavana, aunque, como se verá, la música fue probablemente de otro compositor.

En la primavera de 1709 la pareja Marchesini–Cavana se estableció en Nápoles —que desde 1707 estaba bajo dominio austríaco— para actuar en el teatro San Bartolomeo, en las producciones de *Amor volubile e tiranno*⁶⁶ y en un *Trattenimento*

⁶¹ Giovanni Battista Cavana fue el bufo más importante de su época y el primer responsable de la definición del intermezzo como género independiente. Había sido pareja artística de Livia Nannini, la bufa que llegó a Madrid en 1716 como miembro de la segunda compañía de los *Trufaldines*. Entre 1699 y 1702 la pareja Nannini-Cavana actuó en los teatros de la Nápoles española, interpretando las escenas bufas de diez de los *dramme per musica* de Alessandro Scarlatti, entre otros compositores y para un público de cortesanos españoles que protagonizarán la recepción del estilo italiano en Madrid durante las primeras décadas del XVIII. Desde 1706 trabajó en el Teatro San Cassiano de Venecia donde representó junto a Marchesini los primeros intermezzi independientes. En 1711 introdujo el este repertorio en Roma, donde actuó como pareja bufa de Anibale Pio Fabbri, uno de los cantantes que llegó a Madrid en 1738. Sobre Cavana, véase PIPERNO, F., “Giovanni Battista Cavana”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, [consultado 8-4-2019]; y del mismo autor, “Buffi e buffe”, pp. 260-263.

⁶² Estas escenas reúnen las características típicas de los primeros intermezzi venecianos, protagonizados por una mujer mayor y un hombre joven. En este caso, Santa Marchesini representó el papel de *Grimora*, *vecchia* y Cavana el de *Erbosco*, *giardinero di corte*.

⁶³ I-Bc: Lo.02739; Sartori: 21946; Sonneck: Schatz 05722.

⁶⁴ Durante su carrera italiana, Marchesini representó los siguientes intermezzi y escenas bufas del compositor: *Erighetta e Don Chilone* (1707); *Melissa e Serpillo* (1707); *Grilletta y Serpillo* (1707); *Pollastrella e Parpagnacco* (1708); *Grilletta e Linco* (1711); *Rosinda e Nesso* (1715); *Drusilla e Sempronio* (1717).

⁶⁵ Entre 1706 y 1708, Santa Marchesini representa, con música de Lotti, *Grimora e Erbosco* (1706); *Dragontana e Policrone* (1707); y *Grilletta e Serpillo* (1708). En años posteriores, ya en Nápoles, interpreta las escenas de *Delfina e Besso* (1712); *Farfalletta e Dragasso* (1713); y *Rosina e Flacco* (1713).

⁶⁶ El estreno, que tuvo lugar el 25 de mayo, se oficializó en la *Gazzeta di Napoli* del 28 de mayo de 1709: “Sabato [25 maggio] andò per la prima volta in scena nel teatro di S. Bartolomeo uno applauditissimo dramma, cantato da scelte famosissime voci, intitolato L'amor volubile e tiranno, della penna erudita del Pioli, accademico arcade, posto egregiamente in musica dallo Scarlatti, maestro della cappella di Palazzo, essendovisi portata a goderne il divertimento il viceré col fiore della nobiltà”. Marchesini y Cavana

*Musicale*⁶⁷, ambos de Alessandro Scarlatti. Durante la segunda de estas obras, los bufos representaron el intermezzo de *Violetta e Nardo* en celebración de los años de Isabel Cristina de Brunswick, consorte del candidato Habsburgo al trono español durante la Guerra de Sucesión. El dueto final del intermezzo concluye, llamativamente, con los versos “Viva, viva Elisabetta / e propizio il ciel le dia / figli maschi in quantità”⁶⁸.

Unos meses antes de aquellas representaciones de Nápoles, el 28 de noviembre de 1708, se había estrenado en el teatro de la corte de Barcelona⁶⁹ del archiduque Carlos de Austria el *dramma per musica Zenobia in Palmira*⁷⁰ con el intermezzo de *Grilletta e Serpillo*⁷¹. A pesar de no conocerse el nombre de los bufos que interpretaron este intermezzo es muy probable que fuera la pareja Marchesini-Cavana. Dichos intermezzi, con música de Francesco Gasparini, se habían estrenado el 7 de diciembre de 1707 en el

representaron las escenas bufas de *Aurilla e Fileno*, cuya música fue compuesta por Giuseppe Papis, tal como documenta el libreto I-Bc: Lo.05115. Sartori 1518.

⁶⁷ Se representó el 28 de agosto con motivo del cumpleaños de la reina Isabel, haciéndose oficial en la *Gazzeta di Napoli* del 3 de septiembre. Según Griffin, esta obra fue identificada como la serenata *Le Glorie della Belleza del Corpo e dell'Anima* por Ulisse Prota-Giurleo, siendo la primera serenata de Alessandro Scarlatti escrita para los Habsburgo. Véase GRIFFIN, T., “A survey of Alessandro Scarlatti's late serenatas (1709-1723)”, *Serenata and festa teatrale in 18th century Europe*, ed. I. Yordanova y P. Maione, Viena, Hollitzer, 2018.

⁶⁸ *Trattenimento Musicale in lode della maesta cattolica di Elisabetta Regina delle Spagne; fatto cantare nel real palazzo per il giorno natalizio della M.S. dall'eminetissimo signor cardinal Grimani vice-re, luogotenente, e capitán generale in questo regno, &c. A 28 agosto del 1709. Consacrato al sublime merito dell'eminenza sua da Giuseppe Papis.* / Intermedio. *Violetta e Nardo*, pp. 12-16.

(https://books.google.es/books?id=8xJcas5OHgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gsbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

⁶⁹ Sobre la música en la corte de Barcelona del archiduque Carlos Habsburgo, véanse los artículos de SOMMER-MATHIS, A., “Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII” en *Artigrama n°12*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 45-78; “Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón: pretensiones políticas y teatro cortesano”, *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 181-198; *Eadem*: “La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII” en T. Knighton y A. Mazuela (eds.): *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, MUHBA Textures n°7, Barcelona, 2017, pp. 47-61; y también, BERNARDINI, L., “Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo” en *Recerca Musicològica XIX*, 2009, pp. 199-227. Sobre la música con fines políticos en Cataluña durante los años de la Guerra de Sucesión, véase TORRENTE, A., “‘Este es el Rey que los cielos te envían’: Música, política y religión en la Barcelona del Archiduque Carlos”, T. Knighton y A. Marazuela (eds.), *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, La Central, Barcelona, 2007, pp. 79-112; del mismo autor, “Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”, *La pérdida de Europa: la Guerra de Sucesión por la monarquía española*, 2007.

⁷⁰ Sobre la autoría de este drama véase BERNARDINI, L., “Teatro e musica a Barcellona”, pp. 212-215; y CORTÈS, F., “Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions”, *Recerca Musicològica XIX*, Barcelona, 2009, pp. 185-197.

⁷¹ Francesc Cortès plantea que quizá pudo haberse tratado del famoso intermezzo *Grilletta e Pimpinone*, o de *Serpilla e Bacocco*, en CORTÈS, F., “Òperes a Barcelona”, p. 196.

Teatro San Cassiano de Venecia, durante los entreactos de *L'amor generoso* del mismo compositor y habían sido protagonizados, precisamente, por Santa Marchesini y Giovanni Battista Cavana.⁷² Veinte días después volvieron a interpretar los mismos intermezzi en el San Cassiano, durante los entreactos del *Teuzzzone* de Antonio Lotti. Y un mes después, el 30 de enero de 1708, la pareja había representado una nueva versión del intermezzo con música de Lotti titulado *Melissa contenta*, durante los entreactos del *Flavio Anicio Olibrio* de Gasparini. No se conocen, hasta el momento, pruebas documentales de la representación de estos intermezzi en años posteriores ni por otras parejas de bufos, lo que apoya mi hipótesis de que fueran Marchesini y Cavana los protagonistas de la representación en Barcelona.

A partir de 1710 Marchesini actúa, según lo acostumbrado en las producciones napolitanas, tanto en el Teatro San Bartolomeo como en el del Palazzo Reale, alternando pareja entre Cavana y el joven bufo Gioacchino Corrado. Si, junto al experimentado Cavana, la boloñesa tuvo papeles más modestos desde el punto de vista vocal, junto a Corrado se convirtió en la parte madura de la pareja y, por tanto, interpretó roles vocalmente preponderantes⁷³. La alternancia de pareja duraría hasta 1718 y la colaboración con Corrado hasta 1725. Junto al segundo estrenó algunos intermezzi que gozaron de gran popularidad, como *Brunetta e Burlotto*, *Dalina e Balbo*, *Plautilla e Albino* y el más famoso de todos *L'impresario delle Canarie*. La música de los intermezzi para la pareja Marchesini-Corrado fue escrita por los compositores escénicos más relevantes de Nápoles en aquellos años: Francesco Mancini, Domenico Sarro, Leonardo Leo, Francesco Feo, Leonardo Vinci y Nicola Porpora. A partir de 1725 Marchesini emprendió una carrera itinerante por el norte de Italia junto a diferentes bufos como Antonio Lottini (1728-1729), Domenico Cricchi (1731) y Pellegrino Gaggiotti (1731-1737).

Es muy importante la relación entre Marchesini y otro cantante especialista en papeles serios vinculado a la corte española, Ippolito Niccolò Cherubini. Ambos coinciden en cinco producciones operísticas en Nápoles entre 1714 y 1715 –Marchesini

⁷² Estos intermezzi, bajo el título de *Melissa vendicata* se estrenaron junto a los intermezzi *Melissa schernita*, con los personajes de Serpillo y Melissa, y ambos estuvieron protagonizados por la pareja Marchesini y Cavana. El libreto consultado se encuentra en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán, con la signatura Racc.dramm.2371. Sobre las representaciones venecianas de estos intermezzi, véase SELFRIDGE-FIELD, E., *A new chronology of Venecian opera*, p. 590.

⁷³ GIUSTINI, A., “Santa Marchesini”.

en los roles bufos junto a Corrado y Cherubini en roles serios— los *drammi per musica* *Pisistrato* de Leo-Lalli⁷⁴, *L'amor generoso* de Scarlatti-Stampiglia⁷⁵, *Arminio* de Scarlatti-Salvi⁷⁶, *Il Vincislao* de Mancini-Zeno⁷⁷, y *Tigrane, ovvero L'egual impegno di amore e di fede* de Scarlatti-Lalli.

Tabla 2.1. Drammi per musica en los que coinciden Ippolito Cherubini y Santa Marchesini

AÑO	DÍA	LUGAR	DRAMA	TEXTO	MÚSICA	ESCENAS BUFAS
1714	01/10	N-Pr	<i>L'amor generoso</i>	S. Stampiglia	A. Scarlatti	<i>Despina e Niso</i>
1714	13/05	N-SB	<i>Pisistrato</i>	D. Lalli	L. Leo	<i>Cirilla e Arpasso</i>
1714	19/11	N-SB	<i>Arminio</i>	S. Stampiglia	A. Scarlatti	<i>Dalisa e Breno</i>
1714	26/12	N-SB	<i>Il Vincislao</i>	A. Zeno	F. Mancini	<i>Gerilda e Gildo</i>
1715	16/02	N-SB	<i>Tigrane</i>	D. Lalli	A. Scarlatti	<i>Dorilla e Orcone</i>

Tras la última de aquellas producciones, Cherubini debió de partir hacia Madrid, donde entró al servicio de la Real Capilla en junio de 1716⁷⁸ junto con el especialista en intermezzo Giuseppe Ferrari⁷⁹. Es también importante remarcar que los papeles bufos femeninos de las producciones en las que participó Cherubini en 1713⁸⁰ fueron protagonizados por Livia Nannini Costantini⁸¹ quien, a su vez, había formado parte del entorno napolitano del duque de Medinaceli. La revisión de los libretos de todas aquellas representaciones permite establecer una relación directa entre Cherubini y los dos especialistas en intermezzo que se establecieron en Madrid.

Al igual que sucedió con la bufa Nannini, llegada a la corte española en 1716, también se estableció una importante relación profesional entre Marchesini y

⁷⁴ I-Bu: A.V.Tab.I.E.III.25a.7.

⁷⁵ I-Bu: A.V.Tab.I.F.III.55.8

⁷⁶ I-Bu: A.V.Tab.I.F.III.55.7

⁷⁷ I-Bu: A.V.Tab.I.F.III.55.5

⁷⁸ AGP. Expedientes personales. 16914 exp. 4.

⁷⁹ Giuseppe Ignazio Ferrari, especialista en intermezzo, había llegado a Madrid como miembro de la segunda compañía de Trufaldines aquel mismo año de 1716. Sobre su trayectoria en Italia y sus años al servicio de la corte española se habla, de forma detallada, en el epígrafe 1.3.2 del capítulo 1.

⁸⁰ Los *drammi per musica* *La Cassandra indovina* de Nicola Fago [I-Bu: A.V.Tab.I.E.III.28.6] e *I gemelli rivali* de Domenico Sarro [I-Bu: A.V.Tab.I.E.III.26a.2], ambos representados en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles.

⁸¹ La especialista en intermezzo Livia Nannini Costantini llegó a Madrid en 1716 como miembro de la segunda compañía de Trufaldines en 1716. Sobre su trayectoria en Italia y sus años al servicio de la corte española se habla, de forma detallada, en el capítulo el epígrafe 1.3.2 del 1.

Alessandro Scarlatti, ya que el compositor escribió las escenas bufas de siete de sus obras estrenadas en Nápoles entre 1709 y 1716 para ella⁸².

Marchesini no sólo representó roles cómicos, también aparece interpretando papeles serios en Italia. A lo largo de su carrera alternó con diferentes parejas, así como entre roles bufos y serios, algo muy común entre los especialistas de intermezzo⁸³. Uno de sus papeles serios la relacionaría por primera vez con un jovencísimo Carlo Broschi *detto* Farinelli. Se trata de su participación en la serenata *L'Angelica*⁸⁴ de Pietro Metastasio y Nicola Porpora⁸⁵, durante las celebraciones de cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Austria en 1720⁸⁶. Otro de los encuentros entre los dos cantantes tuvo lugar durante la representación de *L'Andromeda*⁸⁷ de Sarro en Nápoles en 1721. Ambas representaciones sitúan a la bufa en las dos primeras apariciones públicas de Farinelli, hecho que seguramente contribuyó a crear un importante vínculo afectivo entre ambos⁸⁸, como se intuye en la correspondencia del cantante.

La bufa llegó a Madrid procedente de Pisa en 1737 como miembro de la compañía del empresario Pieraccini⁸⁹. Aunque parece que la compañía se formó expresamente para viajar a España, puesto que no consta ninguna representación previa

⁸² Los dramas *L'amor volubile e tiranno* (1709), *L'amor generoso* (1709), *La principessa fedele* (1710), *Scipione nelle Spagne* (1714), *Arminio* (1714), *Tigrane, ovvero L'egual impegno d'amore e di fede* (1715) y *Carlo, re d'Alemagna* (1716), y el dramma pastorale *La fede riconosciuta* (1710). Sobre *La principessa fedele*, incluyendo sus escenas bufas, véase TEDESCO, A., "Aventuras y desventuras de Cunegonda: seis versiones musicales de 'La principessa fedele' de Agostino Piovene", *Concierto Barroco Estudios Sobre Musica Dramaturgia e Historia Cultural*, 2004, pp. 111-150.

⁸³ PIPERNO, F., "Buffe e buffi", p. 245.

⁸⁴ Esta misma serenata se representó en Madrid en 1747 con música compuesta por Giovanni Battista Mele y bajo el nombre de *Angélica y Medoro*.

⁸⁵ Se trata del primer libreto estrenado de Metastasio, y también la primera representación operística de Farinelli, motivo por el cuál se llamaban mutuamente *caro gemello*, porque habían nacido para el arte operístico el mismo día. La partitura de esta primera representación se puede consultar en la Österreichische Nationalbibliothek. A-Wn: Mus.Hs.17050.

⁸⁶ CANDIANI, R., "Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720-1722", *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno... 1998, ed. E. Sala Di Felice y R.M. Caira Lumetti, Roma, 2001, p. 175.

⁸⁷ I-Mb Racc.dramm.6006. Sartori 01931.

⁸⁸ Tanto Santa Marchesini como otros de los miembros de su familia son mencionados en varias ocasiones por Carlo Broschi en las cartas de éste a Sicinio Pepoli. Véase, VITALI, C., *La solitudine amica*, pp. 154-155 y 186.

⁸⁹ Su última representación documentada en Italia la sitúa en el Teatro Pubblico de Pisa, durante la temporada de carnaval de 1737. Representó, junto al bufo Pellegrino Gaggiotti, los intermezzi de *Il Temistocle* de Chinzer-Metastasio. Esta representación no consta ni en PIPERNO, ni en SARTORI. El libreto consultado se encuentra en la Biblioteca della Musica de Bolonia, bajo la signatura Lo.996. La fecha de su llegada consta en BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 141.

en la que hubieran actuado todos los cantantes juntos, Marchesini sí que había coincidido en varias ocasiones con algunos de ellos. Coincidió con Annibale Pio Fabri⁹⁰ en Nápoles en 1723, durante la producción del *Traiano* de Mancini, en cuyos entreactos la pareja Marchesini–Corrado interpretó los intermezzi de *Colombina e Pernicone*⁹¹. Volvieron a coincidir en la temporada siguiente durante la representación de la *Didone abbandonata* de Sarro, en la que la pareja bufa estrenó su famoso *Impresario delle Canarie*⁹². Marchesini compartió también escenario con la contralto Elisabetta Uttini en el Teatro de la Via del Cocomero de Florencia en 1728, durante la representación de *Il Radmisto*⁹³. El bufo en esta ocasión no fue Corrado sino Antonio Lottini y los intermezzi interpretados fueron los de *La preziosa ridicola*, con música de Orlandini. Por el contrario, no consta ningún encuentro entre ella y el bufo Tomaso Garofalini previo a su llegada a Madrid.

Tras las representaciones de la compañía de Pieraccini durante las temporadas operísticas de 1738 y 1739, una vez cerrado el Teatro de los Caños del Peral y antes de que los cantantes partieran rumbo a Italia, Farinelli debió de proponer a la reina su idea de formar una pequeña compañía estable al servicio de la corte⁹⁴. En 1739 entró Santa Marchesini al servicio de la reina Isabel Farnesio y acompañaría a la corte en sus periódicas jornadas en los Reales Sitios. A petición expresa de la cantante, se contrataría además a su hermano violinista, Antonio Marchesini⁹⁵. El siguiente documento muestra el acuerdo por medio del cual los bufos entraron al servicio de los reyes:

El Marqués Scotti dice que habiendo tratado de ajuste por medio de don Carlos Broschi con las dos partes bufas que deben representar en presencia de V. Majestades, se ha convenido con ellas en que a la Santa Marchesini se le dieran anualmente 600 doblones de oro, alojamiento siguiendo la corte, el carruaje necesario y casa pagada en Madrid, y a Tomas Garofalini, 450 de a 60 reales de vellón, alojamiento, carruaje y casa como a la Marchesini,

⁹⁰ Como se ha mencionado anteriormente, Annibale Pio Fabbri fue pareja bufa de Giovanni Battista Cavana durante la temporada de carnaval de Roma de 1711. Fabbri fue, probablemente, el sustituto de Marchesini interpretando los personajes femeninos de los intermezzi, puesto que las mujeres no solían actuar en los teatros públicos de aquella ciudad.

⁹¹ I-Mb Racc.dramm.1413.

⁹² I-Rvat Ferr. V7836/01. *L'impresario delle Canarie* fue uno de los primeros intermezzi que Santa representó en Madrid.

⁹³ I-Bc Lo.07015a-b

⁹⁴ COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p.118.

⁹⁵ Antonio Marchesini formó parte de la orquesta en todas las representaciones de intermezzi. Entró al servicio de la Real Capilla en 1746 y, durante el reinado de Fernando VI, jugó un papel clave en la contratación de artistas italianos para la corte española, tal como se explica en el siguiente capítulo. Permaneció al servicio de la corte hasta su muerte, en 1771, trabajando al servicio de tres reyes, Felipe V, Fernando VI y Carlos III.

desde 1º de abril de este año [1739]. Además, la Marquesini había pedido se colocase su hermano de violinista. Por la casa, para que pudiera tomarla a su gusto, 100 ducados. Lo demás, concedido⁹⁶.

Una carta de Broschi al conde Pepoli deja constancia de las negociaciones entre los bufos y la corte española previas a su acceso al servicio real. Pese a que el sueldo por el que fueron contratados era muy elevado, los bufos tenían unas aspiraciones mucho más ambiciosas que no pudieron cumplir.

L'un e l'altro [buffi] dimandorono mille doble d'oro per cadauno, con altre circostanze; la cosa fu presa con ridicolezza, e di questo non se ne parla più, solo che saranno regalati come prima, terminate le loro fatiche. La Santa Marchesini è quella che tutte le sere viene lodata con molta distinzione dal Tetto Supremo, e senza l'agiuto di detta donna comparisce l'Eccellentissimo signor Don Garofalino meno co: [sic: *recte* coglióne?], e pure non si vuol degnare andare dalla medesima a concertare le parti buffe⁹⁷.

Las condiciones contractuales de los bufos fueron reiteradas el 1 de julio de 1740 y, tal como muestra el siguiente Real Decreto, el dinero de los pagos debía sacarse de las sisas de Madrid:

Por Decreto expedido al Tesorero general en 28 de julio de 1739, mandé a Santa Marquesini y Tomas Garofalini, que son las dos partes bufas que han representado y deben representar en mi presencia, se les den anualmente, a la Marquesina, 600 doblones de oro, y a Garofalini, 450 de a 60 reales de vellón, considerándose el goce en ambos desde 1º de abril del propio año [1740], con más de cien ducados para alquiler de la casa⁹⁸.

Es importante señalar el tratamiento de virtuosa que recibió Santa Marchesini durante sus años al servicio de la corte española, ya que su sueldo anual sólo fue superado por el de la cantante Anna Peruzzi, mientras que otros cantantes de roles serios, como es el caso de Elisabetta Uttini, cobraban sueldos muy inferiores, tal como se aprecia en la tabla 2.2. Esto indica, probablemente, que los bufos representaban un gran número de intermezzi en ámbitos privados, como se desarrollará más adelante.

⁹⁶ AHN. Estado. Legajo 2469-4. Citado por COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, pp. 119-120.

⁹⁷ Carta de Carlo Broschi a Sicinio Pepoli. Aranjuez, 21 de abril de 1739. Publicada en VITALI, C., *La solitudine amica*, pp. 153-155.

⁹⁸ AGP, Expedientes personales, Caja 12960/67, "Santa Marquesini". Citado por COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, pp. 119-120.

Tabla 2.2. Sueldo de los virtuosos de música (1740-1746)⁹⁹

CANTANTE	VOZ	REPERTORIO	SUELDO EN REALES
A. Peruzzi	soprano	serio	50.647
S. Marchesini	soprano	intermezzo	45.176
T. Garofalini	bajo	intermezzo	27.000
V. Peruzzi	contralto	serio	22.588
I. Uttini	contralto	serio	22.588

Como muestra la tabla 2.3, durante los años al servicio de la corte de España, Marchesini interpretó papeles cómicos en al menos trece intermezzi, junto a Tomaso Garofalini. Asimismo, actuó en otros espectáculos reales, como *Le Nozze di Bacco*¹⁰⁰, un *dramma pastorale con accidenti eroici* que se representó en el Palacio de Aranjuez en 1739 durante las celebraciones de boda del infante Felipe con Luisa Isabel de Francia. En él, Marchesini y Garofalini interpretaron los roles cómicos de Dorina y Egesto.

Las fuentes españolas conservadas de entre 1738 y 1747 sólo muestran coincidencia con dos de los intermezzi del repertorio italiano de Marchesini, *L'Impresario delle Canarie* y *Erighetta e Don Chilone*. La casi totalidad de intermezzi interpretados por la bufa en Madrid habían sido estrenados o representados en Nápoles por Gioacchino Corrado –quien fuera durante años pareja artística de Marchesini– y su nueva *partner* Celeste Resse, a excepción de *La Serva Padrona*, que fue estrenado por Laura Monti. No obstante, aunque no consten libretos ni partituras, es muy probable que Marchesini enseñara a Garofalini algunos de sus más importantes intermezzi italianos¹⁰¹ y que algunos de ellos se interpretaran en ámbitos privados de la corte española.

⁹⁹ Información extraída de MORALES, N., *L'artiste de cour*, p. 248.

¹⁰⁰ *Le nozze di Bacco*. *Dramma pastorale con accidenti eroici* per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro del Bon Ritiro fra le dimostrazioni di giubilo preparate da Madrid per li gloriosi sponsali del reale infante Don Filippo con la Principessa primogénita del Re cristianissimo si dedica al Re nostro signore. Libreto consultado, E-Msi: BH FLL 28584.

¹⁰¹ Los máximos responsables de la circulación del repertorio de intermezzi eran los propios bufos. Éstos solían interpretar sus roles personales allí donde iban y se los enseñaban a sus nuevos *partners*.

Tabla 2.3. Repertorio representado por Santa Marchesini en la corte de España¹⁰²

AÑO	FECHA	LUGAR	OBRA	MÚSICA	ROL
1738	09/02	Caños	[intermezzo]		
1738	21/05	Caños	<i>L'impresario delle Canarie</i>	[A. Lotti]	Dorina
1738	25/10	Caños	<i>Don Tabarano</i>	J.A. Hasse	Scintilla
1738	19/12	B-Retiro	[intermezzo]		
1738	28/12	B-Retiro	[intermezzo]		
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>	[A. Lotti]	Dorina
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>		Rosmene
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>L'ammalatto imaginario</i>	G.M. Orlandini	Erighetta
1739	Noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	N. Porpora	
1739	Noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	P. Auletta	
1739	primavera	Aranjuez	<i>Le nozze di Bacco</i> [d. pastorale]	B. d'Astorga	Dorinda
1740	enero-abril	Pardo	<i>Il Tutore</i>	J.A. Hasse	Lucilla
1740	enero-abril	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	[J.A. Hasse]	Larinda
1740	abril-junio	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	J.A. Hasse	Dorilla
1747			<i>La serva padrona</i>	G.B. Pergolesi	Serpina
1747	carnaval	B-Retiro	<i>Il baron Cespullo</i>	J.A. Hasse	Arrighetta

Un interesantísimo documento¹⁰³ demuestra que Santa Marchesini viajó a España con una importante colección de libretos y partituras de intermezzi. En él, Guido Bentivoglio d'Aragona¹⁰⁴ notificaba al marqués de Salas¹⁰⁵ que había localizado en Venecia una colección de catorce intermezzi, con libreto y música, que adquiriría para la biblioteca musical del rey de las Dos Sicilias. Anunció también su intención de comprar la colección “che avrà lasciato il famoso buffo Cavana, che mi dicono essere morto in Padova”, mientras sugería interpelar “la Santa Marchesini, pur bravissima buffa, che si trova ora in Spagna [che] ne avrà presso di se parimenti molti altri”.

¹⁰² En el Apéndice documental nº2 se detallan todas las representaciones de Marchesini, tanto en España como en Italia.

¹⁰³ I-Nas, fondo Ministero, Ministero degli Affari Esteri, f.2218, inc.4, cc. n.n., Venecia, 28 de febrero de 1739, en una nota del duque de Salas fechada Portici, 10 de marzo de 1739. Documento citado en MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana la musica e il teatro “viaggianti” nell’Europa del Settecento”, publicación electrónica del proyecto ENBACH, disponible online, p. 10, <http://www.enbach.eu/it/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nelleuropa-del> [consultado 25-4-2019].

¹⁰⁴ Agente en Venecia del rey de las Dos Sicilias, Carlos de Borbón.

¹⁰⁵ José Joaquín Montealegre y Andrade (1692-1771), marqués de Salas y duque de Montealegre, fue secretario de Estado y del Despacho y consejero de Estado del rey de las Dos Sicilias entre 1734 y 1746. Sobre su importante actividad en las redes musicales de Nápoles en esta época, véase DOMÍNGUEZ, J.M., “‘Todos los extranjeros admiraron la fiesta’: Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada”, *Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2015, pp. 11-53.

En 1747 Santa Marchesini solicitó licencia real para retirarse a su Italia natal. Los nuevos reyes, Fernando VI y Bárbara de Braganza, accedieron a tal petición “di poca buona voglia per la stima che avevano del suo particular merito”¹⁰⁶ y le concedieron “el honor de profesora de música”¹⁰⁷, además de “una ayuda de costa de 600 doblones de oro y un reloj del propio metal”¹⁰⁸. La solicitud de Santa Marchesini coincidió con una sucesión de acontecimientos que anunciaban importantes cambios en el funcionamiento de los espectáculos reales: la muerte de Felipe V y la aclamación de Fernando VI, el exilio al Palacio de la Granja de la reina viuda Isabel Farnesio y toda su corte, y el nombramiento de Carlo Broschi como director de los teatros reales. Es muy probable que tanto aquellos hechos como la avanzada edad de la bufa, que llevaba ya cuarenta años sobre las tablas, motivaran su retiro. Llegado aquel momento, Santa Marchesini había transmitido un importantísimo legado a la corte española, estableciendo el intermezzo como espectáculo habitual en la escena madrileña, y había ayudado al joven e inexperto Garofalini a madurar el repertorio y las técnicas de actuación.

2.3.2.- Tomaso Garofalini

Este bajo bufo fue el representante por excelencia del intermezzo en la corte española durante los últimos años del reinado de Felipe V y todo el de Fernando VI, puesto que fue el único que permaneció activo durante aquellos veinte años de cultivo sistemático del género. Llegó como un cantante carente de experiencia en 1737, como miembro de la compañía de Pieraccini, y desarrolló la mayor parte de su carrera como bufo en Madrid, primero junto a Santa Marchesini (1737-1747), después junto a la napolitana Elena Pieri (1747-1757) y, finalmente, junto a los florentinos Rosa Puccini y Michele Zanca (1757-1758)¹⁰⁹.

Al igual que Marchesini y tal como indican todos los libretos localizados, Garofalini procedía de Bolonia. Hacia 1729 o 1730, debió de contraer matrimonio con la cantante Rosa Vivoli, una cantante que había comenzado su carrera en el norte de

¹⁰⁶ Carta de Carlo Broschi a Sicinio Pepoli. Madrid, 1747. Publicada en VITALI, C., *La solitudine amica*, pp. 185-186.

¹⁰⁷ El 16 de abril de 1747 el rey le concede permiso para retirarse a Italia conservando el honor de Profesora de Música, véase AGP, Expedientes personales, Caja 12960/67.

¹⁰⁸ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 141.

¹⁰⁹ La cronología completa de representaciones de Tomaso Garofalini, tanto en Italia como en España, se puede consultar en el Apéndice documental nº2.

Italia, en 1720, actuando “virtuosa del Duca di Massa”¹¹⁰. En 1730, Viovoli actuó en el Teatro San Cassiano de Venecia, utilizando por primera vez el nombre ‘Rosa Vivoli Garofalini’ y representando los intermezzi de *Melinda e Tiburzio*¹¹¹, con música de Orlandini, junto al bufo Carlo Amaini, virtuoso del duque de Parma¹¹². En la primavera del mismo año en Génova, junto al bufo Domenico Cricchi, interpretó los intermezzi de *Pollastrella e Parpagnacco*¹¹³. Así que entre 1729 y 1730, aparte de contraer matrimonio con Tomaso Garofalini, Vivoli se especializó en la interpretación de intermezzi, oficio que transmitiría Tomaso.

En la temporada de carnaval de 1731, Garofalini aparece sobre las tablas por primera vez, interpretando los intermezzi de *Melinda e Tiburzio*¹¹⁴ junto a la Vivoli en el Teatro della Fortuna de Fano. Debíó de ser el mismo intermezzo, compuesto por Orlandini, que ella había representado en Venecia en 1730. La pareja interpretó en la misma temporada de Fano el intermezzo *Il matrimonio di Cocchetta e Don Pasquale*¹¹⁵. Garofalini reaparece en 1733 en Padua representando intermezzi junto a la bufa parmesana Rosa Venturini¹¹⁶, que había sido virtuosa de la cámara de Antonio Farnesio, en la producción de *Gli eccessi della tirannide gelosa*¹¹⁷. En la temporada de carnaval de 1735¹¹⁸, el bufo actuó en Bolonia junto a uno de los grandes especialistas del género, Pellegrino Gaggiotti, y junto a Giacinta Forcellini, que será otra de las integrantes de la compañía del empresario Pieraccini. Y un año después, en el carnaval de 1736, la pareja Vivoli-Garofalini actuó en el Teatro Público de Prato interpretando intermezzi durante dos *drammi per musica* dedicados a militares de alta graduación de los ejércitos

¹¹⁰ Alderano Cibo Malaspina (1690-1731) fue, de 1715 a 1731, el cuarto duque de Massa. Véase, STUMPO, E., “Alderano Cibo Malaspina”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25 (1981).

¹¹¹ I-Bc: Lo.3597; SARTORI: 8265

¹¹² Antonio Farnesio (1679-1731) fue el octavo duque de Parma y Piacenza desde 1727 hasta su muerte. Era tío de la reina de España y mecenas, entre otros, de Francesco Corselli.

¹¹³ SARTORI: 22104

¹¹⁴ I-Bc: Lo.6240.

¹¹⁵ I-Bc: Lo.6745.

¹¹⁶ Rosa Venturini fue virtuosa de cámara de Antonio Farnesio desde 1717 hasta la muerte de éste en 1731, tal como consta en todos los libretos de aquellos años. Así, estuvo a su servicio durante sus años como príncipe y los de duque de Parma, constatándose que en la corte de los Farnesio se representaban intermezzi de forma habitual. El alejamiento de Rosa Venturini de la corte de Parma coincide con la llegada de Carlos de Borbón.

¹¹⁷ I-Mb: Racc.dramm.2486; SARTORI: 8624.

¹¹⁸ Garofalini participa en las producciones del *divertimento per musica Il filosofo ipocrita* de Giuseppe Maria Buini [I-Bc: Lo.6422] y del *dramma per musica I giuochi di fortuna* de Giovanni Chinzer [I-Bc: Lo.6545].

borbónicos: *Alessandro nell' Indie*¹¹⁹, dedicado al Teniente General de los ejércitos de Felipe V, Juan de Gages¹²⁰, e *Il Dario*¹²¹, dedicado al Capitán General de los ejércitos de Carlos de Borbón, José Carrillo de Albornoz¹²². La compañía de Prato estaba integrada por dos de las virtuosas que viajaron a Madrid un año después, Maria Marta Monticelli y Elisabetta Uttini.

Una fuente muy interesante, prácticamente desconocida hasta ahora, es el libreto de una representación de *La Serva padrona* en Brescia en 1737, protagonizada por la pareja Vivoli-Garofalini, localizado en los fondos Borbón-Lorenzana de la Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha¹²³. Parece tratarse, hasta ahora, de un libreto único, ya que esta representación no está registrada ni en Sartori ni en Corago. No existen más registros de Vivoli después de aquella representación y Tomaso viajó solo a España, por lo que es posible que ella falleciera aquel mismo año en Italia. El bufo llegó a Madrid aquel mismo 1737 como miembro de la compañía comercial de Pieraccini, instalándose en el Teatro de los Caños del Peral y en 1739 entró al servicio de la corte. Farinelli habla sobre él al conde Pepoli, de una forma bastante despectiva, en la misma carta enviada desde Aranjuez en abril de 1739, antes citada a propósito de S. Marchesini:

Così ebbe Garofalino, il quale da questa fortuna già si è fatto Parente del Re, e già si figura essere un poco più del Duca di Medinaceli. Povero sciocco: un poco d'aura l'affatto trasformare la sua fortuna sostanziale in fortuna instabile: questi [*scil.* los bufos] furono dimandati per restare al servizio. [...] Costui quando sarà di ritorno alla sua cara Patria, supplico Vostra Eccellenza di bene ascoltarlo, e poi giudica da se stesso quanto è pazzo il penzar canoro di simil sorte di cantante, passato da un buon copista a formarsi eroe nell'inventar cose ridicole, senza neppure il gusto che dà la mortatella del suo paese¹²⁴.

Como de detalla en la tabla 2.4, durante 20 años Garofalini actuó en, al menos, los veintinueve intermezzi documentados, representó también los papeles cómicos de otros repertorios cortesanos, como por ejemplo el Egesto de *Le Nozze di Bacco*, en 1739, y, tal como detalla Farinelli en su manuscrito, fue recompensado en las temporadas de 1750 y 1757 por haber sustituido a otros virtuosos en las

¹¹⁹ SARTORI: 730.

¹²⁰ Jean Thierry du Mont (1682-1759), conde de Gages, fue un militar walon al servicio de Felipe V. En el momento en que se interpretó el drama, era el Teniente General de los ejércitos del rey y comandante del regimiento de la Real Guardia Walona.

¹²¹ I-Fn: MAGL.21.8.166

¹²² Duque de Montemar, consejero de Estado del rey de las Dos Sicilias y Capitán General de sus ejércitos en Italia.

¹²³ E-Tp: 4-25060 (19)

¹²⁴ VITALI, C., *La solitudine amica*, p. 154.

representaciones teatrales de la corte. Asimismo, volvió a ser recompensado en 1758 por haber participado en las veladas musicales estivales del Palacio de Aranjuez.

*Tabla 2.4. Representaciones de Tomaso Garofalini en la corte española*¹²⁵

AÑO	FECHA	LUGAR	OBRA	MÚSICA	ROL
1738	09/02	Caños	[intermezzo]		
1738	21/05	Caños	<i>L'impresario delle Canarie</i>	[Lotti]	Nibbio
1738	25/10	Caños	<i>Don Tabarano</i>	Hasse	Tabarano
1738	19/12	B-Retiro	[intermezzo]		
1738	28/12	B-Retiro	[intermezzo]		
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>	[Lotti]	Nibbio
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>		Gerondo
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>L'ammalatto imaginario</i>	Orlandini	Chilone
1739	Noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	Porpora	
1739	Noviembre	Retiro	[intermezzo]	Auletta	
1739	primavera	Aranjuez	<i>Le nozze di Bacco</i> [d. pastorale]	Astorga	Egesto
1740	enero-abril	Pardo	<i>Il Tutore</i>	Hasse	Pandolfo
1740	enero-abril	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	Hasse	Vanesio
1740	abril-junio	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	Hasse	Balanzone
1747			<i>La serva padrona</i>	Pergolesi	Uberto
1747	carnaval	B-Retiro	<i>Baron Cespullo</i>	Hasse	Cespullo
1748	carnaval	B-Retiro	<i>La Contadina astuta</i>	Pergolesi	Tracollo
1748	23/09	B-Retiro	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Cocchi	Bertone
1747-49			<i>Monsieur de Porsugnaco</i>	Hasse	Porsugnacco
1749	23/09	B-Retiro	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Cocchi	Bertone
1750	carnaval	B-Retiro	<i>I due dotori</i>	Hasse	Pantaleone
1750		B-Retiro	<i>Capitan Galoppo</i>	Hasse	Galoppo
1750	carnaval	B-Retiro	<i>La serva scaltra</i>	Jommelli	Balanzone
1751	24/09	B-Retiro	<i>Il Giocatore</i>	Jommelli	Baccoco
1751	24/09	B-Retiro	<i>Ciascheduno al suo Negozio</i>	Latilla	Tiburzio
1754	23/09	B-Retiro	<i>La burla da vero</i>	Cocchi	Balbo
1756	23/09	B-Retiro	<i>La preziosa ridicola</i>	Corselli	Cuoco
1750-56			<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli	Narciso
1757	23/09	B-Retiro	<i>Don Trastullo</i>	Jommelli	D. Trastullo
1758	carnaval	B-Retiro	<i>L'ortolanella astuta</i>	Valenti	Tulipano
1757-58			<i>Don Frullone</i>	Felice	Pandolfo

¹²⁵ La reconstrucción de todas las representaciones de Garofalini desde sus años en Italia está recogida en el Apéndice documental nº2.

2.4.- Fuentes españolas conservadas

El análisis de diversas fuentes documentales y musicales conservadas en archivos españoles e italianos permiten documentar muchos de los aspectos referentes a la producción de intermezzi durante esta etapa de cultivo del género, tanto en el teatro comercial como en la corte. Las fuentes principales de esta época se dividen en libretos, correspondencia y documentación administrativa.

2.4.1.- Libretos conservados (1738-1746)

Se conservan los libretos de ocho intermezzi diferentes que se representaron entre 1738 y 1740¹²⁶. Un libreto, que había pasado inadvertido hasta el momento, localizado en el Fondo Manuel Carvalhaes de la Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia de Roma, documenta una de las primeras representaciones de 1738 con el intermezzo *L'impresario delle Canarie*. La Biblioteca Nacional de España custodia el libreto de otro de los intermezzi representados aquel año, *Don Tabarano*; y una segunda representación de *L'impresario* se ha localizado en la Biblioteca Teatrale Livia Simoni de la Scala de Milán. Un hallazgo importantísimo para el estudio del género fue la colección de libretos del fondo Borbón-Lorenzana, en la Biblioteca Pública de Castilla la Mancha¹²⁷, que custodia cuatro libretos de representaciones de 1739 y 1740: *Il matrimonio per forza*, *L'ammalato imaginario*, *Il tutore* y *Vanesio e Larinda*; y, por último, un libreto correspondiente a la representación en 1740 de *La serva scaltra*, localizado en la Real Biblioteca de Madrid.

¹²⁶ Las características físicas de estos libretos se estudian en el epígrafe 2.7.

¹²⁷ Fuentes musicales de este fondo fueron mencionadas por primera vez en DOMÍNGUEZ, J.M. y ERRO, S., “Las sontas de Scarlatti y su entorno. Análisis contextual desde una perspectiva codicológica”, *Reales Sitios* nº177, Madrid, 2008, pp. 48-64. Y en el estudio dedicado a las fuentes españolas de Niccolò Jommelli, TORRENTE, A. y DOMÍNGUEZ J.M., “Fuentes Teatrales De Jommelli En Bibliotecas Españolas.”, *Niccolò Jommelli: L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'* (2014): n. pag. Print.

Tabla 3.5. Libretos de intermezzi conservados (1738-1746)

AÑO	LUGAR	INTERMEZZO	IMPRESOR	OBSERVACIONES	SIGNATURA
1738	Caños	<i>L'impresario delle Canarie</i>		Bilingüe it-es Nombre traductor	I-Rsc 12419
1738	Caños	<i>Don Tabarano</i>		Bilingüe it-es	E-Mn T/24553
1739	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>		Nombre bufos	I-Ms
1739	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>	[hierro tipográfico]	Nombre bufos	E-Tp 23878
1739	Pardo	<i>L'ammalato immaginario</i>	[hierro tipográfico]	Nombre bufos	E-Tp 4-11019
1740	Pardo	<i>Il tutore</i>	Diego Peralta		E-Tp 4-25060 (18)
1740	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	Diego Peralta		E-Tp 4-23183 (2)
1740	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	Diego Peralta	Compositor	E-Mp CAJ/FOLL8/161(9)

Los dos libretos de 1738, ambos pertenecientes a representaciones en el teatro comercial de Caños, tienen una característica que los diferencia del resto de libretos de aquellos años: son los únicos en los que aparece el texto original en italiano y su traducción al castellano, tratándose de ediciones bilingües¹²⁸. La traducción de *L'impresario* fue realizada por el abad Giuseppe Poma, dato que, tal como se argumentará en el próximo capítulo, asocia la representación del intermezzo a la del *Il Demofoonte* del mes de mayo. El libreto de *Don Tabarano* no recoge el nombre del traductor, en cambio la dedicatoria del empresario Giovanni Maria Maza a la Duquesa de Osuna permite acotar la fecha de su representación y asociarla a unas circunstancias especiales que se detallan en el próximo capítulo.

Los tres libretos del año 1739 corresponden a representaciones en el Real Sitio del Pardo durante la jornada de invierno. A diferencia de los de 1738, indican en su portada los nombres de los bufos Marchesini y Garofalini. Teniendo en cuenta que la jornada del Pardo de aquel año se extendió desde el 6 de febrero hasta el 20 de marzo, y que los bufos no fueron contratados al servicio real hasta el 1 de abril de aquel año, la aparición de sus nombres en la portada de los libretos expresa la intención de oficialización del contrato de dos virtuosos que ya venían actuando en las producciones cortesanas desde, al menos, diciembre de 1738.

Los tres últimos libretos, de 1740, documentan dos representaciones en el Pardo y una en Aranjuez. Son los únicos en los que consta el nombre del impresor, sobre el

¹²⁸ La impresión de libretos bilingües fue habitual en las cortes de Dresde y San Petersburgo, y en otras producciones en ciudades alemanas, como Hamburgo. En todos estos casos, la impresión se hacía en italiano y alemán.

que se volverá más adelante. A diferencia de los del año anterior, no incluyen los nombres de los bufos. En cambio, un detalle importante y poco común es que en el último de ellos sí consta el nombre del compositor: “*La serva scaltra, o sia La moglie a forza*, del signor Giovanni Hasse, detto il Sassone”. Esta mención al compositor es prueba de la predilección de la corte española por sus obras, en especial por los intermezzi, seguramente influida por los gustos de María Amalia de Sajonia.

2.4.2.- Otras fuentes

La documentación relativa a los teatros públicos madrileños¹²⁹; el análisis del repertorio de los bufos; y el estudio de la correspondencia de la familia real¹³⁰ y de algunos de los personajes implicados en las producciones operísticas, han permitido confirmar un total de catorce representaciones de intermezzi en Madrid durante los últimos años del reinado de Felipe V, concentrándose todas ellas entre los años 1738 y 1740.

¹²⁹ Uno de los documentos más importantes al respecto es el legajo 2-70-4 del Archivo de la Villa de Madrid, estudiado por primera vez en CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”.

¹³⁰ Son de especial relevancia por aportar una rica información al respecto: la correspondencia de Carlos de Borbón a los reyes de España, publicada en tres volúmenes en ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna*; la mantenida entre la infanta María Teresa y los diferentes miembros de la familia real durante la estancia de la primera en la corte de Francia, publicada en dos volúmenes en TORRIONE, M. y SANCHO, J.L., *De una corte a otra*; las cartas de Carlo Broschi Farinelli al conde Sicinio Pepoli, publicadas en VITALE, C., *La solitudine amica*; y toda la correspondencia de la diplomacia napolitana a las cortes de Madrid y de Dresde publicadas en MAIONE, P., “La musica ‘viaggiante’ nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento” en *Studi Pergolesiani* 8, ed. C. Bacciagaluppi, H. Günter Ottenberg y L. Zopelli, Berna, Peter Lang, 2012, y [“Tra le carte della diplomazia napoletana: la música e il teatro ‘viaggianti’ nell’Europa del Settecento”](#) – cit.

Tabla 2.6. Intermezzi representados en Madrid (1738-1746)

AÑO	FECHA	TEATRO	INTERMEZZO	PERSONAJES
1738	09/02	Caños	[intermezzo]	
1738	21/05	Caños	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina y Nibbio
1738	25/10	Caños	<i>Don Tabarano</i>	Scintilla y Don Tabarano
1738	19/12	B-Retiro	[intermezzo]	
1738	28/12	B-Retiro	[intermezzo]	
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina y Nibbio
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>	Rosmene y Gerondo
1739	06/02-20/03	Pardo	<i>L'ammalatto imaginario</i>	Erighetta y Don Chilone
1739	noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	
1739	noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	
1739	noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	
1739	noviembre	B-Retiro	[intermezzo]	
1740	enero-abril	Pardo	<i>Il Tutore</i>	Lucilla y Pandolfo
1740	enero-abril	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	Larinda y Vanesio
1740	abril-junio	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	Dorilla y Balanzone

2.5.- Contextualización de las producciones de intermezzo (1738-1746)

Al igual que sucedió en Italia y otras cortes europeas, el intermezzo fue una exitosa alternativa a la ópera seria en la corte española, debido principalmente a las ventajas de su sistema de producción en comparación con el de la ópera seria. Varias circunstancias hicieron que, tras las primeras representaciones de 1738, asociadas al *dramma per musica*, el intermezzo comenzara pronto a producirse como espectáculo independiente en el ámbito cortesano. En cierto modo, los intermezzi reunían las condiciones de una pieza de teatro musical de cámara. El repertorio sólo requería la presencia en escena de dos bufos y, en algunas ocasiones, uno o dos mimos. Al no requerir una escenografía compleja podían representarse fuera del teatro y en espacios más reducidos, algo especialmente ideal para las jornadas de invierno y de primavera, ya que los Reales Sitios del Pardo y de Aranjuez no disponían de coliseo. Tampoco era necesario crear un vestuario espectacular y lujoso, de modo que apenas se ocasionaban gastos de sastrería. A diferencia de lo que ocurriría durante el reinado de Fernando VI, la música estaba compuesta básicamente para dos violines y bajo continuo, así que tampoco era necesario reunir una gran orquesta cada vez que se representara un espectáculo. Los bufos disponían de un archivo personal formado por libretos y partituras de su repertorio habitual¹³¹, de modo que sólo era necesario encargar copias del repertorio nuevo o de aquel que no conocían Marchesini y Garofalini. La duración de los espectáculos también era mucho más reducida que la del drama y, debido a la frivolidad y comicidad de los libretos, era un entretenimiento muy adecuado para distraer tanto a la familia real como a los cortesanos más inmediatos.

A continuación, se analizan la cartelera y todos los aspectos productivos que contribuyeron a que el intermezzo se convirtiera en uno de los géneros teatrales más representados de los últimos años del reinado de Felipe V.

2.5.1.- Cartelera de representaciones de los virtuosos italianos (1738-1746)

Una cartelera que incluye todas las representaciones de la compañía italiana permite visualizar cómo el intermezzo llegó a Madrid como un género dependiente de la ópera seria y, progresivamente, se fue independizando. Además permite demostrar que se representaron muchos más *intermezzi* que obras de otros géneros italianos.

¹³¹ Véase el epígrafe dedicado a Santa Marchesini, en el que se incluyen fragmentos de algunas cartas de los agentes diplomáticos de Carlos de Borbón en los que se menciona que la bufa disponía de un vasto archivo de libretos y partituras de intermezzo.

La documentación estudiada hasta el momento permite crear una cartelera de las representaciones de los virtuosos italianos desde su llegada en 1738 hasta la muerte de Felipe V en 1746, que son los años estudiados en este capítulo. Como se ha explicado en epígrafes anteriores, la corte tuvo una importante implicación tanto en la reconstrucción del teatro comercial de los Caños del Peral, como en la llegada a Madrid de la compañía italiana de Pieraccini¹³². También interfirió en el funcionamiento de las temporadas de aquel teatro, ya que los virtuosos y los músicos de la orquesta de Caños trabajaban también en las producciones cortesanas, provocando que los litigios entre los miembros de la compañía y los empresarios acabaran con la disolución de la primera y el cierre del teatro comercial. Por estos motivos se incluyen dentro de la cartelera todas las producciones conocidas, hasta el momento, de las tres temporadas de Caños del Peral. Se incluyen también las representaciones organizadas por los embajadores extranjeros en sus respectivos palacios madrileños, ya que también estuvieron protagonizadas por los cantantes de la compañía italiana.

La presente cartelera, detallada en la tabla 2.7, se ha elaborado utilizando como base la información extraída de las tablas publicadas en el reciente estudio de Leza¹³³, a la que se han añadido todas las representaciones de intermezzo documentadas hasta el momento y otras tantas representaciones detalladas en los números de la *Gaceta de Madrid*. Coexisten tres sistemas productivos diferentes: las representaciones patrocinadas por los embajadores extranjeros en la corte española, las representaciones comerciales de los empresarios Pieraccini y Maza en Caños del Peral, y las representaciones organizadas por la corte española.

En primer lugar, los embajadores extranjeros patrocinaron un total de diez producciones durante aquellos años, todas ellas condensadas en los tres años correspondientes a las bodas reales (1738, 1739 y 1744). Salvo dos representaciones, la de enero de 1738 en el palacio del Embajador de Nápoles, con motivo del cumpleaños del rey de las Dos Sicilias, y la organizada en noviembre de 1744 en el palacio del Embajador de Francia, para celebrar la recuperación de Felipe V de su enfermedad, todas aquellas producciones estuvieron incluidas en el ceremonial de las celebraciones de bodas. En todas ellas se representaron serenatas en las que, dada su dedicación exclusiva al intermezzo, nunca intervinieron los cantantes bufos.

¹³² Véase, CARRERAS, J.J., “Terminare a Schiaffoni” p. 108.

¹³³ Véase LEZA, J.M., “Al dulce estilo de la culta Italia”, pp. 333-336.

Tabla 2.7. Representaciones protagonizadas por los virtuosos italianos (1738-1746)

AÑO	DÍA	LUGAR	OBRA	OCASIÓN
1738	20/01	P. e-Nap.	<i>L'Oreste</i> [s]	Cumpleaños Carlos Borbón
	09/02	Caños	<i>Il Demetrio</i> [os]	Inauguración Caños
			[intermezzo]	
	21/05	Caños	<i>Il Demofonte</i> [os]	
			<i>L'impresario delle Canarie</i> [int]	
	19/06	P.e-Nap.	<i>Polinice</i>	Boda Carlos y M ^a Amalia
	08/07	BR	<i>Alessandro nell'Indie</i> [os]	
	15/07	P.e-Sic.	<i>La Clicie</i> [s]	
	16/07	P.e-Sic.	<i>Le nozze di Perseo e Andromeda</i> [s]	
	25/10	Caños	<i>L'Artaserse</i> [os]	Cumpleaños de la reina
			<i>Don Tabarano</i> [int]	
	19/12	BR	<i>Alessandro nell'Indie</i> [os]	Cumpleaños del rey
			[intermezzo]	
	28/12	BR	[drama]	
			[intermezzo]	
1739	invierno	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i> [int]	
	invierno	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i> [int]	
	invierno	Pardo	<i>L'ammalato imaginario</i> [int]	
	29/03	Caños	<i>Siroe rè di Persia</i> [os]	
	14/05	Caños	<i>La clemenza di Tito</i> [os]	
	agosto	Caños	<i>La fede ne' tradimenti</i> [os]	Boda Felipe y Luisa Isabel
	25/10	P.inf-car	[Serenata]	
	29/10	BR	[Serenata a cuatro]	
	04/11	BR	<i>Farnace</i> [os]	
	19/11	BR	<i>Farnace</i> [os]	Santo de la reina
	29/11	BR	<i>La nozze di Bacco</i> [dp]	Boda Felipe y Luisa Isabel
	Nov.	BR	[intermezzo de Auletta]	
	Nov.	BR	[intermezzo de Porpora]	
	Nov.	BR	[intermezzo]	
	Nov.	BR	[intermezzo]	
	12/12	P.e-2Sic.	[serenata]	
	13/12	P.e-2Sic.	[serenata]	
	14/12	P.e-2Sic.	[serenata]	
	¿?		[Festa teatrale]	
	19/12	BR	<i>Farnace</i> [os]	Cumpleaños del rey
	31/12	Caños	<i>La fede ne' tradimenti</i> [os]	
1740	20-2/01	BR	<i>Farnace</i> [os]	Cumpleaños Carlos Borbón
	invierno	Pardo	<i>Il tutore</i> [int]	
	invierno	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i> [int]	
	01/05	Aranjuez	<i>La gara dei numi</i> [s]	Santo del rey
	Primav.	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i> [int]	
1741	01/05	Aranjuez	<i>Lea, imperadrice della Cina</i> [ft]	Santo del rey
			<i>Domiziano</i> [ft]	Nacimiento primogénita de Carlos y M ^a Amalia
1744	30/11	P.e-Fran.	[Serenata a cinque]	Recuperación del rey
	8 y 13/12	BR	<i>Achille in Sciro</i> [os]	Boda M ^a Teresa y Luis
	18/12	BR	<i>La deità supérate</i> [s]	
	Dic.	P.e-Fran.	[Serenata a cinque]	
	Dic.	P.e-Nap.	[Serenata a cinque]	

Las producciones de Caños del Peral responden al sistema de organización clásico de la ópera empresarial descrito inicialmente por Bianconi y Walker¹³⁴, y desarrollado posteriormente por Piperno¹³⁵. Éste estaba basado en un empresario que arriesgaba su capital, cuyo fin principal era obtener beneficio económico. En el caso de la compañía comercial italiana, hubo dos empresarios diferentes: Pieraccini, hasta octubre de 1738, y Maza, desde octubre de 1738 hasta diciembre de 1739. Las interferencias de la corte, que contrataba a los músicos y cantantes de la compañía comercial para sus producciones, provocaron problemas en el cumplimiento de las temporadas operísticas del teatro comercial. Los músicos debían ausentarse de las funciones pactadas con los empresarios para asistir a los ensayos y representaciones de la corte, lo que acabó causando pérdidas a la empresa y desavenencias insalvables entre ellos y el empresario¹³⁶. La compañía de Caños estaba prácticamente disuelta ya a finales de 1739 y los litigios constantes llevaron al cierre del teatro a principios de 1740, quedando toda la actividad operística reducida al coliseo del Buen Retiro¹³⁷. Al principio de aquel año la mayoría de los miembros de la compañía ya habían retornado a sus circuitos operísticos de origen y otros, entre los que se encontraban Marchesini y Garofalini, habían entrado al servicio de la corte española¹³⁸. Durante las dos temporadas comerciales se produjeron un total de siete *drammi per musica*, casi todos ellos dedicados a miembros de la familia real, y al menos tres intermezzi. De modo que el género más representado en las producciones comerciales de Caños fue el *dramma per musica*. La producción de intermezzi en este ámbito se estudia a continuación.

Las producciones cortesanas son las más numerosas durante aquel periodo correspondiente a los últimos años de reinado de Felipe V. La primera gran producción cortesana tuvo lugar en julio de 1738 con motivo de las celebraciones de boda de Carlos y María Amalia, como ya se ha detallado en epígrafes anteriores. Durante cinco años se produjeron tres *drammi per musica* cuyos estrenos tuvieron lugar coincidiendo con las celebraciones de las tres bodas reales: *Alessandro nell'Indie*, en julio de 1738, para la

¹³⁴ BIANCONI, L. y WALKER, T., "Production, consumption and Political Function"

¹³⁵ Sobre el sistema productivo de la ópera comercial, véase PIPERNO, F., "Opera production to 1780", pp. 7-42.

¹³⁶ Sobre las interferencias de la corte en las producciones comerciales y los problemas entre artistas y empresario, así como los motivos que hicieron fracasar la empresa operística de Caños del Peral, véase CARRERAS, J.J., "Terminare a schiaffoni".

¹³⁷ TORRIONE, M., *De una corte a otra*, p. 61.

¹³⁸ CARRERAS, J.J., "Terminare a schiaffoni", pp. 116-116.

boda de Carlos y María Amalia¹³⁹; *Farnace*, en noviembre de 1739¹⁴⁰, para la boda del infante Felipe y Luisa Isabel de Francia; y *Achille in Sciro*, en diciembre de 1744, para la boda de la infanta María Teresa y Luis, Delfín de Francia. La música de los tres fue encargada al maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli. Las dos primeras se volvieron a representar para celebrar el cumpleaños de Felipe V, y la segunda se repitió aquel mismo año para las celebraciones de la onomástica de Isabel Farnesio y en enero de 1740 para el cumpleaños del rey de las Dos Sicilias. Mientras para la producción de 1738 se contrató a los cantantes de la compañía comercial de Caños, para las otras dos grandes producciones los agentes diplomáticos buscaron a los mejores virtuosos del momento, como Caffarelli o las hermanas Tessi, y negociaron sus contratos para traerlos a la corte española¹⁴¹.

El resto de las producciones cortesanas de aquellos años se compone de un corpus de diecisiete obras de mediano y pequeño formato, distribuido entre doce intermezzi, cuatro serenatas, un *dramma pastorale con accidenti eroici* y dos *feste teatrali*. Salvo algunos de los intermezzi, todas estas producciones estuvieron asociadas a la celebración de diferentes efemérides reales.

De las cuatro serenatas cortesanas, tres se representaron con motivo de las celebraciones de boda, al igual que los dramas: en octubre de 1739 se interpretó una serenata en el Palacio del Infante Cardenal y una serenata a cuatro, atribuida a Baron d'Astorga, en el Buen Retiro, y en diciembre de 1744 se representó en aquel mismo palacio *La deità superate*, del mismo compositor. La única serenata que no está asociada a las bodas reales es *La gara dei numi*, representada el 1 de mayo de 1740 en el Real Sitio de Aranjuez, con motivo de la onomástica del rey.

Las otras tres obras de mediano formato son el *dramma pastorale con accidenti eroici* *Le nozze di Bacco*, atribuido a Baron d'Astorga, representado a finales de noviembre de 1739 dentro de las fiestas por la boda del infante Don Felipe, y las dos *feste teatrali* de 1741: *Lea, imperadrice della Cina*, representada en Aranjuez para

¹³⁹ Sobre los detalles de esta producción, véase CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”.

¹⁴⁰ J.J. Carreras aporta documentación muy interesante sobre los preparativos de esta producción en “Amores difíciles”, pp. 222-224.

¹⁴¹ Véase MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana” y “La musica ‘viaggiante’ nelle carte dei ministri napoletani”.

celebrar la onomástica del rey, y *Domiziano*, para celebrar el nacimiento de la primogénita de Carlos y María Amalia¹⁴².

El análisis de la cartelera muestra que todas las producciones cortesanas de gran y mediano formato fueron representadas en el Buen Retiro, a excepción de una serenata en el palacio del Infante cardenal y otras dos obras en Aranjuez. A diferencia de éstas, en los siguientes epígrafes se explica cómo y por qué las producciones de intermezzi, el repertorio de formato más reducido, fueron las más numerosas y tuvieron lugar en espacios diferentes.

Tabla 2.8. Porcentaje de producciones cortesanas por género (1738-1746)

GÉNERO	Nº DE PRODUCCIONES	PORCENTAJE
<i>Dramma per musica</i>	3	14%
<i>Serenata</i>	4	18%
<i>Dramma pastorale</i>	1	4%
<i>Festa teatrale</i>	2	9%
<i>Intermezzo</i>	12	55%

La cartelera muestra periodos sin representaciones: durante la segunda mitad de 1740 y la primera de 1741; entre 1742 y noviembre de 1744; y desde 1745 hasta la muerte de Felipe V en julio de 1746. Estas temporadas de probable inactividad pudieron estar relacionadas, en parte, con el decreto de diversos lutos rigurosos y con la crisis económica que habrían impedido llevar a cabo costosas producciones escénicas. El primer periodo de inactividad pudo estar causado por los seis meses de luto riguroso decretados tras la muerte de la reina viuda Mariana de Neoburgo, el 16 de julio de 1740. Coincidiendo con el segundo periodo de inactividad, el 16 de junio de 1742 murió la reina viuda Luisa Isabel de Orleans, motivo por el cual se decretaron otros seis meses de luto riguroso. En cuanto al tercer y último periodo, en marzo de 1745 se decretaron 6 semanas de luto por la muerte del emperador Carlos VII, la duquesa de Lorena y la archiduquesa de Flandes, a la vez que la corte estaba centrada en el seguimiento de las guerras de Francia, capitaneadas por el infante Felipe. Asimismo, el erario real estuvo mermado durante todos aquellos años por los continuos gastos destinados a sufragar la participación de la corona española tanto en la Guerra del Asiento (1739-1748), como

¹⁴² Aunque el libreto de *Domiziano* está impreso en 1741, la hija de Carlos y M^a Amalia nació en septiembre de 1740. Es posible que se interpretara en los últimos meses de 1740 o, quizá, no se representó hasta principios del 1741 por respeto al luto riguroso decretado por la muerte de Mariana de Neoburgo.

en la Guerra de Sucesión Austríaca¹⁴³ (1740-1748). Finalmente, el 9 de julio de 1746 moría el rey Felipe V y un mes más tarde la Delfina de Francia M^a Teresa, llegando a su fin esta primera etapa de cultivo del intermezzo.

2.5.2.- Producción de intermezzo en el teatro comercial de Caños del Peral (1738-1739)

La aparición de los bufos en la escena madrileña recuerda a la de los especialistas en intermezzo llegados en 1716 formando parte de la segunda compañía de Trufaldines, Livia Costantini y Giuseppe Ferrari¹⁴⁴. La principal diferencia entre los bufos de 1716 y los llegados en 1738 es que de los segundos se conserva una importante cantidad de documentación que atestigua muchas de las representaciones de intermezzi que protagonizaron. Al igual que Giuseppe Ferrari en 1716 abandonó la compañía de Caños del Peral para entrar a formar parte de la Real Capilla, Marchesini y Garofalini abandonaron la compañía comercial residente en el mismo teatro para establecerse al servicio de la corte española en 1739.

La producción de intermezzi en el teatro comercial de los Caños corresponde con lo que Piperno denomina fase inicial¹⁴⁵. En aquella primera fase productiva, que en Italia tuvo lugar entre 1707 y 1715 aproximadamente, las compañías de ópera o los teatros contrataban una pareja bufa estable para que actuara durante los entreactos de todas las representaciones de *dramma per musica*. Siguiendo esta pauta, la representación de intermezzi en el teatro madrileño estuvo asociada a la de *dramma per musica*. Los bufos formaron parte de la compañía comercial hasta abril de 1739, por lo que, a pesar de no disponer de evidencias documentales, cabe suponer que representaron intermezzi durante todas las producciones de Caños, al menos, hasta aquel momento.

Como ya se ha explicado, se conservan sólo dos libretos de intermezzi producidos en Caños: *El impresario de las Canarias*¹⁴⁶ y *Don Tabarano*¹⁴⁷, ambos correspondientes a representaciones de 1738. Ambos se imprimieron en edición bilingüe italiano-español, característica los diferencia llamativamente de los demás

¹⁴³ Véase SANCHO, J.L., *De una corte a otra*, pp. 511-512.

¹⁴⁴ Sobre la llegada de Livia Costantini y Giuseppe Ferrari a Madrid, véase el capítulo 2.

¹⁴⁵ Véase, PIPERNO, F., “Opera Production to 1780”, p. 62.

¹⁴⁶ El único libreto conocido, hasta el momento, se ha localizado en el Fondo Manuel Carvalhaes de la Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica Santa Cecilia de Roma, bajo la signatura I-Rsc: Carv.8174.

¹⁴⁷ E-Mn: T/24553.

representados en Madrid, encontrándose el resto impresos sólo en italiano. Es probable que la impresión de los dos libretos madrileños localizados fuera un hecho aislado que respondiera a situaciones de patrocinio mixto o a representaciones dedicadas a efemérides especiales, tal como se explicará en el siguiente capítulo.

A pesar de no haberse localizado hasta el momento libretos de otras representaciones, el hecho de que los bufos formaran parte de la compañía sustenta la hipótesis de que la representación de intermezzi durante los entreactos del *dramma per musica* era la práctica habitual en todas las producciones de la compañía italiana. Teniendo en cuenta que Marchesini y Garofalini disponían de un importante fondo de libretos y partituras¹⁴⁸, es probable que pudieran haber representado obras como *L'impresario delle Canarie*, *L'ammalato immaginario*, *Pimpinone*, *La preziosa ridicola* y *La serva padrona*, que formaban parte de su repertorio.

2.5.3.- Producción de intermezzo en la corte española (1738-1746)

Como ya se ha expuesto en el capítulo 1, uno de los entretenimientos preferidos por Felipe V desde su juventud fue la asistencia a comedias y, de igual modo, Isabel Farnesio provenía de la corte de Parma¹⁴⁹, en la que se cultivaban tanto la *commedia dell'arte* como el intermezzo. Éste, por tanto, cumplía una función similar a la de las pequeñas obras representadas por las compañías de Trufaldines en la corte en épocas anteriores.

El intermezzo fue el género teatral de menor formato representado en la corte durante los últimos años del reinado de Felipe V. Fue el más cultivado, con una representación de al menos doce obras concentradas en tres años, conformando más de la mitad de todas las producciones escénicas cortesanas. Tal como se explicará a continuación, a pesar de haberse conservado documentación de doce representaciones, es muy probable que se representaran muchas más obras durante aquellos ocho años en que Marchesini y Garofalini permanecieron al servicio de la corte española.

¹⁴⁸ Sobre el repertorio de Marchesini y Garofalini, véase el epígrafe 2.3. de este capítulo y el apéndice documental nº2

¹⁴⁹ Sobre la tradición de los Farnesio como mecenas teatrales, véase MAMCZARZ, I., *Le theatre Farnese de Parme et le Drame Musical Italien (1618-1732)*, Olski, Florencia, 1988

La primera producción de intermezzo en la corte madrileña, conocida hasta el momento, está documentada el 19 de diciembre de 1738, durante la representación del *Alessandro nell'Indie*, con motivo de las celebraciones de cumpleaños de Felipe V. Tuvo lugar en el recién remodelado coliseo del Buen Retiro. No consta ninguna referencia a los intermezzi en el libreto de aquella representación que proporcione información sobre cuál fue la obra seleccionada, pero en la cuenta de pagos referente a aquella fiesta aparece un “pago para los Bufos por las dos fiestas y ensayo 60 dobs de a 60”¹⁵⁰. Esto prueba que los bufos actuaron aquel día y que, además, aquel mes tuvo lugar otra producción operística en el Buen Retiro en cuyos entre actos también se interpretaron intermezzi¹⁵¹. A diferencia de los libretos de las grandes producciones operísticas de Nápoles, en los españoles no consta ninguna mención a los intermezzi y tampoco se incluye el nombre de los bufos en el listado de personajes. Tampoco se imprimieron los libretos separados de los intermezzi representados aquel año en la corte, ya que en el documento mencionado anteriormente aparecen únicamente las facturas de impresión del drama.

A excepción de aquellos dos intermezzi de 1738 asociados a *Alessandro nell'Indie* y otros cuatro que se representaron durante las celebraciones de boda del infante Felipe y Luisa Isabel de Francia en 1739¹⁵², junto al *Farnace*, las producciones cortesanas de intermezzo no estuvieron asociadas a las de ópera seria. Al menos seis intermezzi diferentes (que pueden verse en la tabla 2.7) se representaron como espectáculos independientes en los Reales Sitios que no disponían de teatro de ópera. Esta situación es similar a la acontecida en la corte de Dresde a partir de 1737, en la que Strohm argumenta que Maria Amalia de Sajonia ordenó la representación de intermezzi como espectáculos independientes¹⁵³.

Cinco de los libretos de intermezzi localizados corresponden a representaciones en el Real Sitio del Pardo, durante la jornada invernal de los años 1739 y 1740.

¹⁵⁰ E-Mav: Leg. 2-70-4. Este documento fue estudiado por primera vez por Juan José Carreras en su artículo “En torno a la introducción de la ópera”.

¹⁵¹ Una memoria de gastos de transporte de los cantantes permite fechar aquella segunda representación el día 28 de diciembre. Véase, CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p.16.

¹⁵² Ulisse Prota-Giurleo menciona un envío de cuatro intermezzi a Madrid para ser representados durante las celebraciones de boda del infante Felipe, atribuyendo uno de ellos a Pietro Auletta, véase PROTA-GIURLEO, U., “Pietro Auletta”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1962. Michael Robinson atribuye otro de aquellos intermezzi a Porpora, véase ROBINSON, M., “Nicola Porpora”, *Grove Music Online*, 2001 [consultado 7-7-2019]

¹⁵³ STROHM, R., *L'opera italiana del Settecento*, Marsilio, Venecia, 1991, p.116.

Posiblemente, dadas las fechas de las jornadas reales, se interpretaron durante la temporada de Carnaval y, quizá, alguno de ellos se produjo para las celebraciones de cumpleaños del infante Felipe (15 de marzo). Otro de los libretos conservados corresponde con una producción en el Real Sitio de Aranjuez, durante la jornada de primavera de 1740, pudiendo haber sido producido para celebrar el cumpleaños de la infanta María Teresa (11 de junio).

En una petición del encargado de los vestuarios de los intermezzi, Felipe Bononcini¹⁵⁴, éste menciona diversas representaciones de “entremeses” para los infantes que tuvieron lugar en los Reales Sitios del Pardo, Aranjuez, Buen Retiro y la Granja de San Ildefonso¹⁵⁵. Esto demuestra que la representación de intermezzi se convirtió desde aquel año en algo habitual dentro del entorno privado de la familia real. Es posible que los libretos de muchas de aquellas representaciones no se imprimieran, por no ser ocasiones importantes, y que el repertorio interpretado fuera el que Marchesini y Garofalini habían traído desde Italia.

Ya que los bufos permanecieron contratados al servicio de la corte desde abril de 1739 hasta el momento de la muerte del rey, es muy probable que durante todas las temporadas en que no hay constancia de representaciones, se continuara cultivando el intermezzo en el entorno privado cortesano, al igual que ocurría con la organización de bailes¹⁵⁶, tal como ilustra la correspondencia de diferentes miembros de la familia real a la infanta María Teresa, en Francia. El 26 de febrero de 1745, la reina escribió: “Nous sommes à l’ordinaire et les autres bien, que l’infante et les deux petites dancèrent jusques à extinction d’halein et souperent très bien”¹⁵⁷. Tan solo tres días después, el 1 de marzo, la infanta María Antonia escribía a su hermana sobre los bailes, permitiendo ver que los príncipes de Asturias organizaban en sus habitaciones otros espectáculos, al margen de los reyes e hijos de Isabel:

¹⁵⁴ Felipe Bononcini había llegado a Madrid en 1717 como miembro de la segunda compañía de Trufaldines y, desde 1724, se encargaba del vestuario para las funciones de bailes y máscaras de los infantes. En 1738 pasó a hacerse cargo del vestuario de las óperas, intermezzi y bailes de los Reales Sitios. Sobre Bononcini y la segunda compañía de Trufaldines, véase el epígrafe 1.3.2 del capítulo 1.

¹⁵⁵ AGP, Administrativa, leg. 667. La transcripción del documento completo se encuentra en CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, pp. 33-34.

¹⁵⁶ Existen múltiples referencias a bailes organizados en la corte para el entretenimiento de la familia real en la correspondencia mantenida por la infanta María Teresa y los diferentes miembros de la familia española, entre 1744 y 1746, publicada en TORRIONE, M., *De una corte a otra*.

¹⁵⁷ Carta de Isabel Farnesio a la Delfina María Teresa, El Pardo, 26 de febrero de 1745. Publicada en TORRIONE, M., *De una corte a otra*, p. 427.

He tomado el tiempo de escribirte por la mañana pues esta tarde me será incapaz. Tengo que ir al Cristo y después rezar el rosario y prevenirme para el baile, que se empieza a las seis. Anoche se acabó a la una y media. Los Príncipes también tienen bailes esos tres días, y ayer nos dijeron que no nos convidaban por no quitarnos nuestra diversión. [...] Su baile se acabó a las once y después vinieron algunas damas a bailar con nosotras. También vino el duque de Medinasidonia y el duque de Liria¹⁵⁸

Felipe V siempre prefirió la intimidad y los espacios pequeños frente a lo espectacular y grandioso, ya que más que óperas completas lo que había escuchado en los salones de Versalles y Fontainebleau habían sido extractos¹⁵⁹. Los intermezzi se adaptaban perfectamente a los espacios reducidos y no preparados para la ópera de los palacios de El Pardo y Aranjuez, en los que la familia pasaba las jornadas de invierno y primavera respectivamente, además de ser espectáculos más adecuados para el entretenimiento que para mostrar la espectacularidad de la corte española. Unidas estas condiciones al escaso presupuesto necesario para producir estos espectáculos de pequeño formato, el intermezzo se convirtió en el género más cultivado en los últimos años del reinado del primer Borbón.

2.6.- Espacios de representación

2.6.1.- El Coliseo de los Caños del Peral

En 1736, el rey de las Dos Sicilias encargó a su arquitecto real, el siciliano Antonio Medrano, el proyecto para un nuevo teatro de ópera en Nápoles¹⁶⁰, cuyas obras dieron comienzo en marzo de 1737. El espectacular San Carlo¹⁶¹ se inauguró el 4 de noviembre, durante las celebraciones de la onomástica del rey ¹⁶², con el estreno del *Achille in Sciro* de Sarro-Metastasio¹⁶³. Como hecho de importante carga política, el

¹⁵⁸ Carta de la infanta María Antonia a la Delfina, El Pardo, 1 de marzo de 1745. Publicada en TORRIONE, M., *De una corte a otra*, p. 435.

¹⁵⁹ TORRIONE, M., *De una corte a otra*, p. 39.

¹⁶⁰ Sobre el afán reformista de Carlos de Borbón y la consiguiente construcción del San Carlos, véase COTTICELLI, Franco, “Teatro e legislazione teatrale”, en *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Vol. 1, F. Cotticelli y P. Maione (ed.), Nápoles, Turchini Edizioni, 2003, pp. 63-66.

¹⁶¹ Según Montealegre “el teatro es el mas sumptuoso y el mas bien arquitectado y distribuido que ay en toda Europa” y “la compañía de los comicos y la de los bailarines se compone de los mas escocidos y acreditados virtuosos” (AGS, Estado, leg.5811, fol.140).

¹⁶² Sobre los primeros años del Teatro de San Carlos, véanse los artículos de PIPERNO, F., “Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all’impresariato Barbaja” en *Il Teatro di San Carlo*, Nápoles, Guida, 1987, pp. 61-118; y de AJELLO, R., “Una scena per il Regno”, en el mismo libro, pp. 1-24.

¹⁶³ OLIVA, G., *Un regno che è stato grande*, pp. 44-45.

estreno se anunció en la *Gazzetta di Napoli* con magnificencia¹⁶⁴. En la primavera de aquel mismo año de 1737, Felipe V ordenó la demolición del deteriorado corral de los Trufaldines con el fin de construir un coliseo para la representación de ópera, motivado por la llegada inminente de una compañía de cómicos italianos¹⁶⁵. Es muy probable que la reciente construcción del teatro San Carlos de Nápoles fuese una de las motivaciones para acometer aquella nueva construcción madrileña y que sirviera como modelo para el nuevo teatro.

El marqués Scotti mandó venir desde Italia al arquitecto Virgilio Rabaglio para diseñar y llevar a buen fin la construcción de aquel nuevo teatro¹⁶⁶, quien trabajó asesorado por el arquitecto real Santiago Bonavía, y contó con la colaboración de Felipe Bononcini¹⁶⁷ y de Francisco Palomares. Las obras comenzaron en noviembre de 1737 y finalizaron sólo ocho meses después. El nuevo teatro incorporó novedades importadas de Italia frente a los elementos típicos de los corrales de comedias españoles: planta en forma de herradura, posibilidad de desplegar los decorados en perspectiva e intercambiarlos mediante tramoyas y un techo que cubría completamente el edificio, de modo que los espectáculos pudieran representarse de noche mediante iluminación artificial¹⁶⁸. Por el contrario, se conservaron algunas características típicas de los teatros españoles, como la cazuela para las mujeres, el aposento de Madrid¹⁶⁹ y los palcos de tertulia¹⁷⁰.

Las primeras representaciones de intermezzo tuvieron lugar en este teatro, en el ámbito de las producciones comerciales de la compañía de los empresarios Pieraccini y

¹⁶⁴ *Gazetta di Napoli* del 5 de noviembre de 1737.

¹⁶⁵ Esta información se extrae de una carta enviada por el obispo Molina, presidente del Consejo de Castilla, al marqués de Montealto, corregidor de Madrid. Citada en CARRERAS, J.J., “Terminare a Schiaffoni”, en *Artigrama* nº12, Zaragoza, 1996-97, p.100.

¹⁶⁶ El primero en identificar a Virgilio Rabaglio como arquitecto responsable del nuevo Coliseo fue SAMBRICIO, C., en “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, *Archivo español de arte*, tomo 45, nº179, Madrid, CSIC, 1972, pp. 321-322. Existe un estudio posterior mucho más minucioso en, SUGRANYES FOLETTI, S., *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, Tesis doctoral defendida en la UCM, Madrid, 2011, pp. 127-138.

¹⁶⁷ Antiguo miembro de la segunda compañía de Trufaldines que, tras la disolución de ésta, había permanecido en Madrid al servicio de la corte.

¹⁶⁸ SUGRANYES, S., *La colección de dibujos Rabaglio*, pp. 137-138.

¹⁶⁹ Un palco a disposición del Ayuntamiento de Madrid.

¹⁷⁰ Sobre la estructura de los teatros, véase FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L., *Arquitectura teatral en Madrid*, pp. 58-62.

Maza, de la que Marchesini y Garofalini fueron miembros hasta abril de 1739. A partir de aquel momento, las producciones de intermezzo tuvieron lugar en los teatros de los Reales Sitios, desligadas casi totalmente del *dramma per musica* y para un público mucho más reducido. El teatro de los Caños cerró en 1740 debido a los litigios entre cantantes y empresarios¹⁷¹, quedando toda la actividad operística reducida a las producciones del Buen Retiro, y las obras de menor formato a los teatros y estancias de palacios madrileños, como el Pardo y Aranjuez.

2.6.2.- El Real Sitio del Pardo

Cinco de los libretos conservados documentan representaciones de intermezzi en el Real Sitio del Pardo, tres de ellas tuvieron lugar en 1739 y otras dos en 1740. El Pardo era el palacio en que la familia real pasaba las jornadas invernales, que solían extenderse entre los meses de enero o febrero y terminar a finales de marzo o principios de abril¹⁷². Este palacio no disponía de teatro, por lo que las representaciones tuvieron lugar en una estancia mal acondicionada, tal como detalla el marqués de Villarías¹⁷³ en una carta fechada el 10 de abril de 1740:

Señor mío. Con el motivo de las pastorales y entremeses que sus majestades han gustado se ejecuten para su diversión en el Real Sitio del Pardo este presente año¹⁷⁴, se ha reconocido no sólo la dificultad de practicar con acierto estos festejos a causa de no haber sido capaz para ello, sino el gran inconveniente de que haciéndose a la estreches de la mayor en que se han hecho, se experimentaba en ella la molestia del excesivo calor que producía la concurrencia de la gente y precisa iluminación en que no solo se padece la correspondiente incomodidad, sino se expone la salud, circunstancia tan digna de reparo que ha motivado el que se discurra en la construcción de un mediano teatro colocado con inmediación al mismo palacio, que haga el que sin la menor descomodidad puedan sus Majestades disfrutar cuando quieran semejantes diversiones. A cuyo efecto, por dirección y orden del Marqués Scotti se ha ejecutado la correspondiente planta por D. Santiago Bonavia, la cual reconocida y aprobada se me ha encargado por el mencionado marqués¹⁷⁵.

Como se puede apreciar en esta carta, la sala del palacio en que se representaron los intermezzi de 1739 y 1740 impedía el buen funcionamiento de los espectáculos. Debido a sus reducidas dimensiones y a la iluminación utilizada para los espectáculos, se producía un calor excesivo que llegaba a ser peligroso para la salud de los asistentes.

¹⁷¹ TORRIONE, M., *De una corte a otra*, p. 61.

¹⁷² El regreso a Madrid coincidía con la Semana Santa.

¹⁷³ Sebastián de la Cuadra y Llarena (1687-1766), I Marqués de Villarías fue el Secretario de Estado de Felipe V en sustitución de José Patiño, fallecido en 1736.

¹⁷⁴ Debe de referirse a los intermezzi *Il tutore* y *Vanesio e Larinda*, que se estudian en detalle en el epígrafe 3.6 del capítulo 3.

¹⁷⁵ AGP. Patrimonios. El Pardo. Caja 9420 exp. 14.

Por este motivo y porque los reyes debían de disfrutar y asistir con relativa frecuencia a aquellas representaciones, el marqués de Scotti solicitó al arquitecto Santiago Bonavia la proyección de un nuevo coliseo de tamaño mediano. Este debía ser construido en las inmediaciones del palacio, para que los reyes pudieran asistir a las representaciones de intermezzi de Marchesini y Garofalini tantas veces como desearan.

Para no perjudicar al Real Erario, Villarías dio orden al ministro de hacienda de recaudar el dinero para la obra vendiendo cuatro títulos de Castilla sujetos a lanzas y medias annatas¹⁷⁶, quedando oficializada en una Real Orden emitida el 18 de abril de 1740 desde el Palacio del Buen Retiro. Dentro del mismo expediente se encuentran los planos de Santiago Bonavia del “Teatro o coliseo mediano en el Sitio del Pardo en que puedan ejecutarse cómodamente los festejos que S.M. gusta de disfrutar”, así como un manual de la obra con todos los detalles, los contratos de los trabajadores y un diario de obra organizado en 8 semanas¹⁷⁷. Finalmente, aquel teatro no fue construido.

A pesar de no contar con libretos que documenten producciones de intermezzi en años posteriores a 1740, es muy probable que éstos continuaran representándose en las jornadas de invierno del Pardo durante todo el reinado de Felipe V. Aquellas representaciones debieron de tener lugar en las estancias de palacio o en algún teatrillo portátil como el que ya se había utilizado en el Real Alcázar de Sevilla en 1732¹⁷⁸.

2.6.3.- El Coliseo del Buen Retiro

El teatro, construido en 1640, había sido el lugar de representación de la denominada comedia grande o de tramoya¹⁷⁹ durante el gobierno de los últimos

¹⁷⁶ Lanzas y annatas eran los impuestos que estaba obligado a pagar quien comprara un título nobiliario. En un primer momento, la posesión títulos nobiliarios no se encontraba sujeta al pago de impuestos, ya que tenían un carácter honorífico. Fue durante el reinado de Felipe IV, bajo el gobierno del Conde Duque de Olivares, cuando se pensó en someter los títulos nobiliarios a tributación con el fin de allegar recursos para las siempre exhaustas arcas del Tesoro. Estos impuestos estuvieron vigentes hasta 1845. Véase, MAYORALGO, J.M., “Lanzas y media annata”, *Diputación Permanente y Consejo de la Grandeza de España*, consultado el 25 de abril de 2019 en <http://www.diputaciondelagrandeza.es/lanzas-y-media-annata/>

¹⁷⁷ Todos los detalles sobre el proyecto de construcción del Coliseo del Pardo se desarrollan en la tesis, aun en curso, de Gorka Rubiales, *El drama per musica y los géneros de formato reducido entre la corte y la ciudad durante los últimos años del reinado de Felipe V (1733-1746)*.

¹⁷⁸ La adecuación de un teatro portátil para la representación de comedias e intermezzi en las habitaciones del Príncipe de Asturias del Real Alcázar de Sevilla se documenta en el epígrafe 1.4.2.1 del capítulo 1.

¹⁷⁹ Sobre la función y construcción del Teatro del Buen Retiro durante el siglo XVII, véase: DÍEZ BORQUE, J.M., “Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey”, *La década de oro en la comedia española, 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996, coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, 1997, pp. 167-189; y FLÓREZ, M.A., “El

Austrias. Tras el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734, el palacio del Buen Retiro se había convertido en la residencia madrileña de la corte de Felipe V y en sede de los Consejos. Esto llevó a acometer una serie de remodelaciones en distintos habitáculos del complejo palaciego para adaptarlo al ceremonial cortesano borbónico, entre ellos en el teatro¹⁸⁰. Era difícil acceder al rey, pero cuando más visible resultaba era en las representaciones del teatro del Buen Retiro, donde “por primera vez se permite a los asistentes sentarse ante su majestad para así compatibilizar su presencia manifiesta con la comodidad de los espectadores”¹⁸¹.

En 1738, Felipe V encargó al arquitecto Bonavia remodelar el antiguo teatro para convertirlo en un coliseo adecuado para la representación de ópera italiana, igual que había sucedido con el teatro de los Caños¹⁸². La Real Orden que anunció la remodelación fue emitida el 2 de agosto, una vez habían finalizado las representaciones del *Alessandro nell’Indie* del mes de julio. Las obras debían estar concluidas en otoño, para cuando la corte volviera de la jornada del Escorial. Esta remodelación incluyó una mayor apertura de los claros de la luneta de los reyes –para que las mujeres pudieran ver la ópera sentadas, y no de pie como lo habían hecho hasta entonces– y el remate del final del foro con una gran puerta que prolongaba la perspectiva visual hacia los jardines¹⁸³.

El nuevo coliseo se inauguró con la representación del mes de diciembre, de modo que el primer intermezzo cortesano tuvo lugar en el ya remodelado coliseo. Después de aquella, tuvieron lugar otras cinco representaciones de intermezzo en el Buen Retiro, todas ellas asociadas a las grandes producciones operísticas cortesanas.

Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, UCM, pp. 171-195. Sobre toda la historia del teatro, véase TORRIONE, M., “El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida”, *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, CEDMA, 2000. pp. 295-322.

¹⁸⁰ SIMAL, M., “El Buen Retiro”, *Museo del Prado*, consultado el 25 de abril de 2019, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/buen-retiro-el/631e6051-1f25-4723-850e-43ef35a980b3>

¹⁸¹ SANCHO, J.L., “La corte de España en el crepúsculo de Felipe V”, p. 574.

¹⁸² Sobre las obras de ampliación del coliseo del Buen Retiro en el siglo XVIII, véase TORRIONE, M., “El Real Coliseo del Buen Retiro”; M., “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Congreso Madrid-Aranjuez, 1987*, Madrid, 1987, pp. 803-810; y FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L., *Arquitectura teatral madrileña*, Madrid, 1988, pp. 51-57.

¹⁸³ TORRIONE, M., “El coliseo del Buen Retiro”, p. 307-308.

2.6.4.- El Real Sitio de Aranjuez

El arquitecto Bonavia había construido, en 1737, un teatrillo portátil dentro del palacio de Aranjuez para la representación de obras de pequeño formato¹⁸⁴, entre las que se incluyeron los intermezzi. Aunque sólo se haya conservado el libreto de una representación en 1740, existen dos claros indicios que llevan a suponer que este palacio fue otro de los lugares habituales de representación de intermezzo en aquellos años.

En primer lugar, el contrato entre los bufos y la corte española especificaba que éstos dispondrían de un carruaje para ser trasladados junto a los reyes en todas sus jornadas¹⁸⁵, que incluían la estancia en el palacio de Aranjuez durante la primavera. En segundo lugar, el análisis de una petición del sastre Felipe Bononcini en la que solicitaba que le fuera concedido “el título de Director de los Vestuarios y Óperas en Música de V. Mag.”¹⁸⁶. En este documento, Bononcini alegaba haber creado los vestuarios de “todas las consecutivas óperas que últimamente se han ejecutado en los Reales Sitios del Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y Buen Retiro”, entre las que debieron de incluirse los intermezzi, puesto que eran las obras más adaptables a estancias pequeñas.

2.7.- Impresión de libretos (1738-1746)

Sólo se conservan ocho libretos de intermezzi representados en los tres primeros años de esta etapa productiva: dos correspondientes a producciones de Caños de 1738 y seis de representaciones cortesanas de los años 1739 y 1740. Tal como se ha visto en epígrafes anteriores, las evidencias documentales muestran que se debieron de representar muchos más intermezzi que aquellos confirmados por los libretos. Lo más probable es que no se imprimieran los libretos de muchas de las producciones debido a la función de mero entretenimiento característica del género. Asimismo, la mayor parte de los intermezzi se representaron en los reales sitios que no disponían de teatro, lo que limitaba la afluencia de público, que en muchas ocasiones debía de estar formado únicamente por los miembros de la familia real y sus cortesanos más cercanos. Por estos

¹⁸⁴ TORRIONE, M., *De una corte a otra*, p. 38.

¹⁸⁵ Las condiciones del contrato se detallan en el epígrafe 2.3.1. de este capítulo.

¹⁸⁶ AGP, Administrativa, leg. 667. Documento transcrito en CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 342.

motivos, los libretos de intermezzi impresos durante los últimos años del reinado de Felipe V debieron de pertenecer a producciones de una especial relevancia.

En los libretos del año 1739, correspondientes a tres representaciones en el Real Sitio del Pardo, no consta el nombre del impresor, pero sí contienen todos ellos el hierro tipográfico que se muestra en la imagen 2.1.

Imagen 2.1. Hierro tipográfico de los libretos de 1739



Este hierro aparece en otros libretos de los años 50, en los que tampoco consta el nombre del impresor, y en el del libreto de *La serva padrona* que se ha encontrado en el Fondo Borbón-Lorenzana – correspondiente a una representación en 1737, en Brescia, de Garofalini y Rosa Vivoli–. Este último indica que fue impreso en el taller de los hermanos Turlino¹⁸⁷. Lo más probable es que se tratara de un hierro ornamental común utilizado por diferentes impresores, aunque esta circunstancia unida al hecho de que todos aquellos libretos se hayan conservado únicamente en el fondo Borbón-Lorenzana, podría no ser una mera coincidencia.

Los tres libretos de 1740 son los únicos de los que se conoce el nombre del impresor. Fueron impresos por el madrileño Diego Peralta, a diferencia de los libretos de *dramma per musica* y obras de géneros teatrales de mediano formato de aquellos años, que se imprimieron en el taller de Antonio Sanz, Impresor del rey, de la Academia y del Consejo de Castilla. Parece tratarse de los únicos textos teatrales impresos en el taller de Peralta, puesto que el resto de las obras del impresor localizadas en la Real

¹⁸⁷ El taller de los hermanos Turlino de Brescia se dedicaba, aunque no en exclusiva como indica la presencia del libreto de intermezzo, a la impresión de textos religiosos. Existen varios impresos del taller Turlino en la Real Biblioteca, pero todos ellos fechados en los últimos años del siglo XVI. Se han localizado varios libros procedentes del taller de Turlino de mediados del siglo XVIII en bibliotecas de monasterios capuchinos y benedictinos de Cataluña y Baleares. Véase SERRA DE MANRESA, V., “Aproximació als continguts bibliogràfics de les antigues biblioteques dels caputxins de Catalunya i Mallorca”, *Analecta sacra terraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, vol. 81, 2008, pp. 81-167.

Biblioteca y en el Archivo Histórico Nacional corresponden a textos relacionados con el Consejo de Indias, textos políticos del reinado de Felipe V, obras canónicas, jurídicas y una traducción al castellano del *De l'art de négocier avec les souverains* de Antoine Pecquet, hecha por D. José Antonio de Abreu y Bertodano, caballero de la orden de Santiago. En 1741, sólo un año después de la impresión de aquellos intermezzi, a Peralta le fue concedido el título oficial de Impresor del Consejo de Indias, ya que este había declarado asistir a las necesidades documentales de la institución junto con su suegro, Felipe Alfonso, desde los años 20¹⁸⁸. Tras el fallecimiento de Peralta, en octubre de 1741, su viuda, María Alfonso, conservó aquella titularidad del Consejo de Indias y obtuvo permiso para que el impresor José Rico se encargara del taller¹⁸⁹.

Para concluir, el libreto de *La serva padrona* de 1737, anteriormente mencionado, podría haber sido utilizado para alguna de las representaciones madrileñas de este periodo. La presencia de este último libreto sustenta la hipótesis de que muchos de los intermezzi representados en la corte pertenecían al repertorio italiano de los bufos y que para las producciones se utilizaban los libretos y partituras de sus colecciones personales.

¹⁸⁸ Sobre los años de Diego Peralta como impresor del Consejo de Indias, véase GÓMEZ, M., “Las imprentas oficiales. El caso del impresor del Consejo de Indias”, *Historia. Instituciones. Documentos* nº22, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 256-257.

¹⁸⁹ Sobre el caso de la impresora María Alfonso, véase ESTABLÉS, S., “Las mujeres y la imprenta manual en España (siglos XV-XVIII): una aproximación a la actividad profesional femenina”, *Titivillus. International Journal of Rare Book* nº3, 2017, pp. 15-23.

CAPÍTULO 3

EL REPERTORIO DE INTERMEZZI DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL REINADO DE FELIPE V (1738-1746)

3.1.- Introducción al capítulo

Una vez localizadas las fuentes que permiten profundizar en el estudio del intermezzo entre 1738 y 1746, y tras haber analizado el contexto productivo del género en Madrid, debemos responder a dos cuestiones básicas: qué repertorio se interpretó durante las representaciones y cuál fue la procedencia de éste.

En este capítulo se analiza la procedencia del repertorio interpretado en Madrid durante aquella primera etapa. Mediante el análisis de diversa correspondencia y de las carteleras de algunas de las cortes que tuvieron relación con la española, se estudia la posible conexión con Carlos de Borbón, tanto en su etapa como duque de Parma, como en los posteriores años en que fue rey de las Dos Sicilias.

Debido a la relación de algunas obras del repertorio con comedias del dramaturgo francés Molière, se trazan las relaciones entre la obra de éste y los reyes de España, buscando un motivo que justifique la especial predilección por aquel tipo de temática en aquellos años de cultivo del intermezzo.

Por último, se estudia cada una de las obras que fue representada en Madrid en esta etapa, agrupándolas de forma cronológica. Se analizan, en primer lugar, la información externa aportada por el libreto madrileño y las circunstancias de su

representación. A continuación, se estudia el contexto de su estreno en Italia, cómo y a dónde se difundió, y quienes fueron los principales bufos que contribuyeron en aquella empresa. Posteriormente se proporciona una descripción de los personajes y un breve resumen argumental. Ya que el repertorio de esta etapa no está atribuido a ningún compositor, a excepción del último de ellos, y tampoco se han conservado los manuscritos musicales, en base al estudio previo, se proporciona una posible atribución.

3.2.- La conexión con Carlos de Borbón

Carlos se convierte en una figura clave para el cultivo del intermezzo en la corte española durante los últimos años del reinado de Felipe V ya que, además de repertorio producido en Nápoles, se representaron en Madrid algunos de los intermezzi que habían sido representados en el Teatro Ducale de Parma durante sus años como duque.

El intermezzo era un espectáculo habitual en la corte de los Farnesio: existen libretos que documentan su representación desde 1712¹ (aunque esto no quiere decir, necesariamente, que no se representaran antes). Algunos de los especialistas más importantes del género actuaron en el Teatro Ducale durante los años de gobierno de Francesco Farnese, como Rosa Ungarelli, Giovanni Battista Cavana y Antonio Maria Ristorini. Y, como se ha comentado anteriormente, su hermano y sucesor, Antonio, fue protector de importantes cantantes entre los que se encontraba la especialista en intermezzo Rosa Venturini. Tras la muerte de Antonio Farnese y, con la llegada de Carlos a Parma en 1731, la capilla musical debió de disolverse², pero continuaron produciéndose este tipo de espectáculos por bufos itinerantes. Así, en el otoño de 1733, se representaron en el Regio Ducale Teatro de Parma los intermezzi de *Pollastrella e Parpagnacco*³, que estuvieron protagonizados por la pareja Teresa Gandini-Andrea Selva. Y en el carnaval de 1734, la pareja bufa formada por los boloñeses Rosa Ruvinetti y Domenico Cricchi presentó dos intermezzi con música de Johann Adolf Hasse, *Il tutore*⁴ y *La contadina*⁵, ambos estrenados originariamente en Nápoles. Estos

¹ I-PAc: F.Libretti. sc.214; SARTORI: 13446.

² Uno de los músicos de aquella capilla, Francesco Corselli, viajó a Madrid para establecerse al servicio de la corte española en 1734.

³ SARTORI: 13435

⁴ SARTORI: 24135

⁵ I-Mb: Racc.dramm.0693; SARTORI: 6267

dos últimos serían representados años más tarde en la corte española, como se puede ver en la Tabla 3.1.

Tabla 3.1. Intermezzi representados en el Teatro Regio Ducale de Parma (1731-1734)

AÑO REP. PARMA	INTERMEZZO	MÚSICA	BUFOS	AÑO REP. MADRID
1733	<i>Pollastrella e Parpagnacco</i>	F. Gasparini	T. Gandini y A. Selva	---
1734	<i>Il tutore</i>	J.A. Hasse	R. Ruvinetti y D. Cricchi	1740
1734	<i>La contadina</i>	J.A. Hasse	R. Ruvinetti y D. Cricchi	1738

Es posible que la pareja Ruvinetti-Cricchi representara más obras de su repertorio habitual⁶ durante su estancia en la corte ducal, a pesar de que no se conocen evidencias documentales, y que Carlos adquiriera o mandara copiar algunas de ellas. Cruzando el repertorio de la pareja con aquel representado en la corte española se ha encontrado una coincidencia muy reveladora: siete de los intermezzi de Ruvinetti y Cricchi fueron producidos años después en Madrid: *Don Tabarano*, *Il tutore*, *Il cavalier Bertone*, *Il matrimonio per forza*, *La serva scaltra* y *La fantesca*.

Ya en los años de Carlos en Nápoles, es muy llamativa la correspondencia entre su secretario de Estado, el marqués de Salas, y sus agentes diplomáticos Guido Bentivoglio d'Aragona, en Venecia, y Paolo Zambeccari, en Bolonia⁷. Ésta muestra la importancia de un género considerado menor hasta el momento, debido a sus modestas proporciones en relación con el *dramma per musica* y a la escasa documentación conservada. Una de las misiones de Salas era conseguir partituras y libretos destinados a ampliar la biblioteca musical de palacio y a ser representadas en el teatro doméstico de

⁶ Entre el repertorio habitual de Ruvinetti y Cricchi se encontraban los intermezzi de *Il cavalier Bertone e Mergellina* de Mancini, *Pollastrella e Parpagnacco*, *La contadina* de Hasse, *Pericca e Varrone* de Fini, *Il matrimonio per forza* de Buini, *La serva scaltra*, *La fantesca* e *Il tutore*, los tres de Hasse.

⁷ José María Domínguez aporta varios documentos inéditos que muestran el papel del marqués de Salas como agente responsable de la circulación de música y libretos entre las cortes de Nápoles y Madrid entre 1737 y 1746. Véase, DOMÍNGUEZ, J.J., "Todos los extranjeros admiraron la fiesta: Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada", *Berceo* n°169, Logroño, 2015, pp. 11-53. Sobre la importancia de Zambeccari, véase también BIANCONI, L., "Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti", *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg, 1975*, Wolfgang Osthoff (ed.), Tutzing, 1979, pp. 13-111 y 220-227.

la corte⁸. Así, en 1739, alertó a sus agentes en Bolonia, Venecia y Madrid para que recopilaran tantos intermezzi como fuera posible⁹.

Desde Venecia, Giulio Bentivoglio d'Aragona, envió una nota con “quattordici intermezzi buffi colla musica e le parole” que había comprado y anunció su intención de adquirir aquellos “cha avrà lasciato il famoso buffo Cavana, che mi dicono essere morto in Padova”¹⁰, mientras sugería interpelar “la Santa Marchesini, pur bravissima buffa, che si trova ora in Spagna che ne avrà presso di se parimenti molti altri, indi potrà V.E. aver la benignità di farli fornire a quella parte i suoi cenni”¹¹. Desde Bolonia, por su parte, Paolo Zambecari escribió a Salas “doppo molte esatissime pratiche fatte con ogni più forte premura appresso li più acreditati Professori Musici burleschi” diciendo haber encontrado un número exiguu de intermezzi que no se encontraban en el archivo real, ya que “quasi tutti i migliori, e di maggior grido sono già in potere di V.E.”¹². Esto demuestra que en aquellos años ya existía conciencia de un repertorio canónico y que Carlos de Borbón poseía todos aquellos famosos intermezzi. Unos meses después, Zambecari entró en contacto con Filippo Bombaciari y Rosa Ungarelli, poseedores de una vasta colección que Salas tenía intención de adquirir porque “siano assai belli, nuovi, e non più veduti”¹³. Junto a esta colección, envió otros dieciséis intermezzi a dos voces y siete a tres voces. En mayo de aquel mismo año, Bentivoglio envió a Salas una lista con veintidós nuevos intermezzi disponibles en el mercado, prestándose además a enviar algunos más de los que sólo existía el libreto, puesto que el secretario de Estado tenía la intención de encargar la composición de nueva música¹⁴ a “uno di questi maestri

⁸ En el Apéndice documental n°3 se muestra el inventario de todos los intermezzi localizados y comprados, en Venecia y Bolonia por los agentes diplomáticos de Carlos de Borbón.

⁹ MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana”, p. 10.

¹⁰ MAE, f.2218, inc.4, Venecia, 28 de febrero de 1739, Nota de Salas fechada en Portici el 10 de marzo de 1739, en MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana”, p. 14.

¹¹ Carta de Guido Bentivoglio d'Aragona al marqués de Salas desde Venecia, del 28 de febrero de 1739, citada en MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana”, p. 14.

¹² Carta de Paolo Zambecari al marqués de Salas desde Bolonia, del 25 de febrero de 1739, citada en MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana”, p. 14.

¹³ Carta de Salas a Zambecari del 31 de marzo de 1739, citada en MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana”, p. 14.

¹⁴ Es importante señalar que este procedimiento de la corte napolitana en aquellos años se adoptará en España durante el reinado de Fernando VI, cuando, como se explica en los dos capítulos siguientes, se encargará la composición de nueva música para libretos clásicos de intermezzi a los maestros napolitanos más relevantes del momento.

di cappella”¹⁵. En cuestión de unos meses, la corte de Carlos de Borbón en Nápoles atesoró el que posiblemente fue el mayor fondo de intermezzi, lo que no deja de ser llamativo en el contexto de una corte a la que se atribuye su sustitución por bailes, quizá porque se sacaron de la ópera seria para ser representados en privado, como ocurrió en Madrid en la época de Felipe V. El inventario de todos los intermezzi comprados por Zambeccari y Bentivoglio d’Aragona en 1739 están inventariados en el Apéndice documental nº3.

Estas cartas muestran, en primer lugar, que los bufos poseían tanto los libretos como las partituras de los intermezzi que habían protagonizado y que, más concretamente, Santa Marchesini disponía en Madrid de un rico archivo propio. En segundo lugar, son prueba de que Carlos disponía de un grandísimo archivo de libretos y partituras de intermezzi y que, aunque no se interpretaban durante los entreactos del *dramma per musica* por no aumentar aun más la duración de las producciones, sí que se representaban en un contexto más íntimo, posiblemente como espectáculos independientes. Teniendo en cuenta que el envío de partituras y libretos de Nápoles a Madrid era algo habitual, como se ha documentado en el capítulo anterior, es muy probable que muchos de esos intermezzi se interpretaran en el entorno privado de la corte española, pese a que no se hayan conservado ejemplares de tales representaciones que permitan sustentar esta hipótesis de una forma más contundente. En último lugar, esta correspondencia muestra que los bufos no fueron los exclusivos difusores del repertorio de intermezzi, sino que los agentes diplomáticos también jugaron un importantísimo papel.

También fue importante el papel de María Amalia en la elección del repertorio de intermezzi de la corte española. Como muestra la Tabla 3.2, cuatro de los intermezzi representados en la corte de Dresde entre 1734 y 1746, fueron representados en Madrid unos años después. A partir de su boda con el rey de las Dos Sicilias, las embajadas de Dresde y Nápoles participaron activamente en materia musical, garantizando la difusión de noticias sobre la vida espectacular de ambas ciudades y manteniendo el intercambio de todo tipo de materiales, como libretos, partituras y bocetos de las óperas¹⁶. La llegada

¹⁵ Nota de Salas a Bentivoglio, enviada desde Nápoles el 16 de junio de 1739, citada en en MAIONE, P., “Tra le carte della diplomazia napoletana”, p. 14.

¹⁶ Sobre el intercambio musical entre las cortes de Dresde y Nápoles, véase MAIONE, G., “La musica ‘viaggiante’ nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento”, *Studi Pergolesiani*, vol. 8, Berna, Peter Lang, 2012, pp. 101-168.

de la nueva reina a Nápoles provocó un importante cambio en la programación del Teatro San Carlo, priorizando producciones de los compositores predilectos de la corte de Dresde, especialmente de Johann Adolf Hasse. Así se puede apreciar en una carta del embajador de Carlos en la corte polaca¹⁷ al duque de Salas, en la que asegura que “ogni volta che questo Sassone faccia qualche nuova opera, potete essere persuaso, che sarò sommamente sollecito di mandarne costì la copia, già che la nostra amabilissima Regina non ama altra musica, che quella del ditto compositore”¹⁸. Entre aquel repertorio compuesto por Hasse se encontraban también los intermezzi. De los once intermezzi del compositor, nueve fueron estrenados en Nápoles y ocho se interpretaron años después en Madrid.

Tabla 3.2. Intermezzi representados en la corte de Dresde (1734-1746)

AÑO REP. DRESDE	INTERMEZZO	MÚSICA	BUFOS	REP. MADRID
1734	<i>Larinda e Vanesio</i>	Hasse		1739
1737	<i>Rimario e Grilantea</i>	Hasse		----
1738	<i>Il tutore</i>	Hasse	M. Ermini y C. Ermini	1740
1740	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi	M. Ermini y C. Ermini	1746
1743	<i>Pimpinella e Marcantonio</i>	Hasse		----
1746	<i>Il giocatore</i>	Orlandini	R. Ruvinetti y P. Mira	1751

El intermezzo *La contadina* que se vio en Madrid en 1738 ya se había representado cuatro años antes en la corte de Parma. *Il tutore* se había presentado también en Parma en 1734 y se había repetido durante las celebraciones de boda de Carlos y María Amalia en Dresde, donde se había representado también *Larinda e Vanesio* durante los años de juventud de la reina de las Dos Sicilias. Considerando el papel fundamental de los bufos como difusores del repertorio, se tendrán en cuenta, a la hora de atribuir la autoría de la música de algunos de los intermezzi madrileños, la trayectoria de las parejas Ruvinetti-Cricchi, que trabajó en la corte de Parma, y la formada por Margherita y Cosmo Ermini, que trabajó al servicio del rey de Polonia entre 1738 y 1740.

¹⁷ El conde Galeazzo Bolognini.

¹⁸ I-MAE, f.2206, Dresde, 25/IV/1746, pp. 122v-124r, el conde Bolognini al duque de Salas en Nápoles. Citada en MAIONE, G., “La musica viaggiante”, p. 103.

3.3.- La comedia francesa y el intermezzo en la corte española

En estos primeros años de cultivo del género en la corte, comenzó a definirse la predilección por los intermezzi inspirados en el repertorio de comedia francesa de la segunda mitad del siglo XVII, concretamente en las obras de Molière y Jean François Regnard. Es cierto que algunos de aquellos intermezzi, como *Il giocatore* o *La preziosa ridicola*, se encontraban entre los más interpretados en Italia, pero otros no gozaron de tanto éxito. Por este motivo, con el fin de justificar aquella predilección, se han estudiado las conexiones entre algunos miembros de la familia real y la comedia de aquellos dramaturgos franceses.

A parte del repertorio de intermezzi basados en *lazzi* de la *commedia dell'arte*, existe un importante número de obras inspiradas en comedias francesas de la época de Luis XIV, tanto de Molière como de Regnard¹⁹, como se muestra en la Tabla 3.3.

Tabla 3.3. Coincidencia entre títulos de intermezzi y comedias francesas

INTERMEZZO	AÑO	LIBRETISTA	COMEDIA HOMÓNIMA	AÑO	DRAMATURGO
<i>L'amalato immaginario</i>	1707	A. Salvi	<i>Le malade imaginaire</i>	1673	Molière
<i>La preziosa ridicola</i>	1712	G.B. Trotti	<i>Les précieuses ridicules</i>	1659	Molière
<i>Il giocatore</i>	1715	A. Salvi	<i>Le joueur</i>	1696	Regnard
<i>L'avarò</i>	1720	A. Salvi	<i>L'Avare</i>	1668	Molière
<i>L'artigiano gentiluomo</i>	1722	A. Salvi	<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	1670	Molière
<i>Il matrimonio per forza</i>	1723	G.M. Buini	<i>Le mariage forcé</i>	1664	Molière
<i>Monsieur di Porsugnacco</i>	1727	G.B. Trotti	<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	1669	Molière

Además de estos siete intermezzi cuyo título coincide con el de las comedias francesas, existe relación entre algunas escenas de Molière y otras de intermezzo, como por ejemplo la escena de los corsarios turcos de *Don Tabarano*, que recuerda la escena del gran turco del *Bourgeois gentilhomme*, o algunas escenas del intermezzo *Albino e Plautilla*, que recuerdan la escena del maestro de filosofía de la misma obra de Molière.

¹⁹ Sobre la relación entre el repertorio de intermezzo y las comedias de Molière, véase LAZAREVICH, G., *The role of neapolitan intermezzo*, pp. 332-347; TROY, C., *The Comic intermezzo*, pp. 79-80; JOHNSTON, K., *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the Early Intermezzo*, Tesis doctoral, University of Toronto, 2011, pp. 25-50; y JOHNSTON, K.J., "Molière, Descartes and the practice of Comedy in the Intermezzo", *Music & Letters*, vol. 94 n°1, Oxford University Press, 2013, pp. 38-77. Sobre la relación con la obra de Jean Baptiste Regnard, véase JOHNSTON, K.J., *È caso da intermedio!*, pp. 132-138.

A su vez, Molière reunió en sus comedias la tradición de la *commedia dell'arte* italiana y de la comedia de capa y espada del Siglo de Oro español²⁰. Su obra nunca pasó de moda, puesto que estaba centrada en un tema intemporal: las pasiones y vicios humanos, como la arrogancia, la hipocresía, la avaricia, la hipocondría. Todos los errores humanos fueron caricaturizados tanto por Molière como por Regnard. Y entre el repertorio de intermezzi madrileño, encontramos seis obras basados en comedias francesas, conformando el repertorio predilecto durante el periodo 1738-1758.

La conexión entre Felipe V y la comedia francesa es obvia ya que, como se ha estudiado en el capítulo 1, había vivido sus años como duque de Anjou en Versalles, donde había presenciado algunas de aquellas comedias. De hecho, su primera asistencia pública al teatro había coincidido con una representación de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière-Lully²¹. Es menos obvia y más interesante la conexión que hemos podido establecer entre Isabel Farnesio y otro personaje relacionado con la obra de Molière, el cómico Luigi Riccoboni.

Riccoboni aparece en varias ocasiones importantes que rodean a los Farnesio. En 1716 había sido elegido por el duque Francisco para viajar a Madrid como *capocomico* de la segunda compañía de Trufaldines, pero la aversión del actor hacia los miembros de la familia Costantini hizo que, finalmente, el duque le enviara como responsable de la compañía de París²². Años después, en 1730, Riccoboni regresó a Parma, contratado por el nuevo duque, Antonio Farnesio, para gestionar el Teatro Ducale, pero la muerte repentina de este, a principios de 1731, obligó al actor a volver a París. A partir de aquel momento, Riccoboni comenzó a estudiar y promover la comedia de Molière, que culminó con la publicación de *Observations sur la comédie et sur le genie de Molière* en 1736. El actor debió de mantener relación con la corte española ya que, en 1740, Isabel Farnesio fue dedicataria de la segunda edición de su obra *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les Pensées sur la Déclamation*.

²⁰ Sobre la influencia de la *commedia dell'arte* en la obra de Molière, véase FERRONE, S., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Turín, 2014, pp. 190-191; y el monográfico WADSWORTH, P.A., *Molière and the Italian Theatrical Tradition*, Summa, Birmingham, 1987. Es de imprescindible lectura la visión de la obra de Molière desde el punto de vista de un cómico italiano del siglo XVIII, véase RICCOBONI, L., *Observations sur la Comedie et sur le genie de Molière*, París, 1736.

²¹ Véase la primera cita en el epígrafe 1.2 del Capítulo 1, en la que se transcribe parcialmente una carta del epistolario de la Palatina en la que describe la reacción de Felipe ante la representación de esta comedia.

²² Sobre este episodio, véase el epígrafe 1.3.2 del Capítulo 1.

Asimismo, en el inventario de la biblioteca de Isabel Farnesio hecho por Jean-Jacques Barthélemy en 1739²³, constan varios volúmenes con las comedias de Molière y del dramaturgo francés Dufresnoy, que escribió una de las obras que inspiró el intermezzo *Il giocatore*²⁴. Constan asimismo dos volúmenes con las obras representadas en París por los cómicos italianos: *Teatre italien représentée pour les comediens du Roy* y *Ouvres représentés par l'Academie Royale de Musique*. Finalmente consta la última obra que escribió Riccoboni, en 1743, *De la Réformation du Théâtre*.

Es probable que todas aquellas circunstancias influyeran en el especial gusto de la corte española por el repertorio de intermezzo inspirado en obras de los dramaturgos franceses.

3.4.- Los intermezzi de 1738

No se conoce (por el momento) qué intermezzo se representó durante la primera producción del mes de febrero de 1738 en Caños del Peral, en la que la compañía italiana estrenó *Il Demetrio*. El libreto²⁵ indica que la música de los intermedios fue de los propios intérpretes, de modo que, teniendo en cuenta la numerosa colección de que disponía Marchesini, pudo ser alguno de los de su repertorio habitual. Sólo se han conservado, o quizá sólo se imprimieron, dos libretos correspondientes a aquel año, *L'impresario delle Canarias*²⁶ y *Don Tabarano*²⁷, ambos representados en el teatro público de los Caños.

El 8 de julio de aquel año tuvo lugar en el Real Coliseo del Buen Retiro la primera producción operística cortesana, con motivo de las celebraciones de boda de Carlos y María Amalia, tal como se anunció en la *Gaceta de Madrid* de aquel mismo día:

²³ *Catalogue des livres de Sa Magesté la Reyne, qui ce trouvent dans sa nouvelle Bibliothèque du Pallais Royal du Retiro... a Madrid le 5 septiembtre 1739*. E-Mn MSS/8413 V.1

²⁴ Véase el epígrafe 6.4.1.2 del Capítulo 6.

²⁵ E-Mn: /24558.

²⁶ El único libreto conocido, hasta el momento, se ha localizado en el Fondo Manuel Carvalhaes de la Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica Santa Cecilia de Roma, bajo la signatura I-Rsc: Carv.8174.

²⁷ E-Mn: T/24553.

Esta noche se iluminará la plazuela interior del Retiro; y después se representará en el Coliseo de aquel Real Sitio, y en presencia de los Reyes, y Príncipes nuestros señores, y de los Señores Infantes, la Ópera Italiana que se ha compuesto a este fin²⁸.

Aquel *dramma per musica Alessandro nell'Indie*, puesto en música para la ocasión por Francesco Corselli, no estuvo acompañado por ningún intermezzo. Es posible que las continuas quejas de Carlos sobre la duración excesiva de las producciones operísticas de Nápoles²⁹ llevaran a aligerar aquella primera producción cortesana española³⁰, no sólo acortando el propio drama³¹, sino eliminando los habituales bailes³² e intermezzi de los entre actos. De este modo se habría evitado alterar la función principal de aquel acontecimiento, que era “la aparición ritualizada y solemne de los monarcas ante los cortesanos en el teatro palatino”³³. Por este motivo, a pesar de que los cantantes italianos de la compañía de Caños protagonizaron aquel drama, Marchesini y Garofalini no actuaron en aquella ocasión.

Alessandro nell'Indie volvió a ser representado en el Buen Retiro el 19 de diciembre, con motivo de las celebraciones de cumpleaños de Felipe V, y en aquella ocasión sí se incluyeron intermezzi y bailes. En una carta al corregidor de la Villa de Madrid, el marqués de Montealto, enviada el 25 de noviembre, el marqués de Scotti escribe que “la reina ha hecho memoria de un entremés que se intitula el impresario de Canarias, y cree SM sea de los más graciosos y ridículos”³⁴, seguramente recordando la representación de la compañía de Pieraccini del mes de mayo en la que Marchesini y Garofalini habían representado *L'impresario delle Canarie* (tal como se explicará más adelante) y a la que la reina habría asistido. Finalmente, esta no aprobó el intermezzo, solicitó nuevas obras al traductor Jerónimo del Val y se mantuvo avisados a Marchesini y Garofalini para que comenzaran los ensayos tan pronto como se eligiera el

²⁸ *Gaceta de Madrid* nº27, de 8 de julio de 1738, p. 116.

²⁹ Carlos muestra su astío ante la excesiva duración de las óperas en muchas de las cartas enviadas a los reyes desde su llegada a Nápoles. Véase, ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. II.

³⁰ Carreras aporta un documento que muestra cómo se había pedido a Pieraccini que la producción tuviera una duración de no más de dos horas y media, a diferencia de las óperas de Nápoles que llegaban a alargarse hasta las cinco horas. Véase CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 329.

³¹ Se utilizó el mismo libreto que para la producción del San Bartolomeo de 1736, que a su vez había utilizado el de la del San Cassiano de Venecia del mismo año, que había sido acortado respecto a otras producciones. SARTORI: 728 y 731.

³² Sobre los bailes en los espectáculos cortesanos españoles, véase CARRERAS, J.J., “El baile en la ópera de corte de la primera mitad del siglo XVIII en España”, G. Morelli (ed.), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al Dramma*, Florencia, 1996, pp. 103-110.

³³ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 330.

³⁴ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 331.

repertorio³⁵. No consta ninguna referencia a los intermezzi en el libreto de aquella producción que proporcione información sobre cuál fue la obra seleccionada, pero en la cuenta de pagos referente a aquella fiesta aparece un “pago para los Bufos por las dos fiestas y ensayo 60 dobs de a 60”³⁶. Esto prueba que los bufos actuaron aquel día y que, además, aquel mes tuvo lugar otra producción operística en el Buen Retiro en cuyos entreactos también se interpretaron intermezzi³⁷.

3.4.1.- *El impresario de las Canarias*

El libreto de *L'impresario delle Canarie*³⁸ no proporciona la fecha concreta ni la ocasión de la representación, tan sólo que “se han de representar en el Regio Coliseo de los Caños del Peral en este corriente año de 1738”. La historiografía musical ha fechado la primera representación madrileña de este intermezzo en 1739, de modo que este libreto adelanta la fecha un año. Se trata de una edición bilingüe italiano-español, cuya traducción fue realizada por el abad Giuseppe Poma “con el nombre académico Orilto Egadio”³⁹, capellán de honor del rey de las Dos Sicilias. El nombre del traductor relaciona la representación de este intermezzo con la producción de *Il Demofonte* estrenado el 21 de mayo por la compañía italiana, cuyo libreto fue el único traducido por el mismo Poma.

*L'impresario delle Canarie*⁴⁰ había sido escrito especialmente para la pareja Marchesini-Corrado por el dramaturgo Pietro Metastasio⁴¹ y el compositor Domenico Sarro. Se estrenó en febrero de 1724 en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles, durante

³⁵ CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p. 333.

³⁶ E-Mav: Leg. 2-70-4. Este documento fue estudiado por primera vez por Juan José Carreras en su artículo “En torno a la introducción de la ópera”.

³⁷ Una memoria de gastos de transporte de los cantantes permite fechar aquella segunda representación el día 28 de diciembre. Véase, CARRERAS, J.J., “En torno a la introducción de la ópera”, p.16.

³⁸ “*El impresario de las Canarias*. Entremeses que se han de representar en el Regio Coliseo de los Caños del Peral, en este corriente año de 1738. Traducidos del idioma toscano al español del Abate Don Joseph Poma, con el nombre académico Orilto Egadio. Madrid, 1738”.

³⁹ Este nombre académico pertenece a la Accademia degl'Ereini de la ciudad de Palermo.

⁴⁰ Para un estudio más detallado sobre la primera versión de este intermezzo, véase TOSCANI, C., *L'impresario delle Canarie (Dorina e Nibbio). Due intermezzi di Pietro Metastasio per Didone abbandonata*, Pisa, ETS, 2016.

⁴¹ Según Anna Laura Bellina, la atribución a Metastasio es dudosa.

los entreactos de la primera representación de *Didone abbandonata*⁴² de los mismos autores. Un año más tarde, la producción se presentó en el Teatro San Cassiano de Venecia, en la que fue la última actuación conjunta de la pareja bufa. Marchesini no volvió a Nápoles y en su viaje al norte de Italia representó este intermezzo en dos ocasiones más junto al bufo Antonio Lottini, en 1728 en Florencia y en 1729 en Milán.

Este intermezzo, protagonizados por la cantante de ópera Dorina y el empresario teatral Nibbio, constituyen uno de los primeros textos dramáticos metateatrales de la historia del melodrama⁴³. El empresario canario Nibbio informa a la virtuosa Dorina de que se acaba de construir un famoso teatro de ópera en las islas Canarias y la invita a cantar en su inauguración. A partir de esta introducción, comienza una negociación de las condiciones contractuales repleta de tópicos y caricaturas. El libreto, una especie de escenificación de *Il teatro alla moda* (1720) de Benedetto Marcello, caricaturiza el mundo de la ópera, presentando una cómica galería de personajes de la que forman parte los cantantes virtuosos, el poeta, el compositor y el empresario con todas sus ridículas manías. El texto de Metastasio no cumple con algunas de las características habituales de los intermezzi, no hay ningún engaño, ninguno de los personajes se traviste para acometer la farsa y tampoco hablan ningún idioma fingido. El texto madrileño de 1738 coincide en su totalidad con el original de la representación napolitana de 1724.

El libreto de Madrid no proporciona el nombre del compositor, así que es probable que los bufos representaran el intermezzo de Sarro, una de las más famosas obras de su repertorio. A pesar de ello, se debe tener en consideración el intermezzo homónimo incluido por Farinelli⁴⁴ como “el Impresario, puesto en música por el Sr. Antonio Lotti⁴⁵, veneciano” entre los “intermedios que estaban existentes”. Tal como se ha expuesto en la biografía de Marchesini, Lotti compuso muchos de los intermezzi que

⁴² Este estreno constituyó el debut oficial de Metastasio en el mundo del melodrama napolitano, ya que el *Siface* presentado el año anterior era una revisión de un libreto antiguo. Véase, CANDIANI, R., *Pietro Metastasio da poeta di teatro a “virtuoso di poesia”*, Roma, Aracne, 1998, pp. 149-186.

⁴³ Anteriormente se habían presentado otros intermezzi metateatrales como *Parpagnacco* (Venecia, 1708) de Pietro Pariati, que hablaba sobre los cantantes de intermezzo, o *La Dirindina* (Roma, 1715) de Girolamo Gigli y Domenico Scarlatti, que satirizaba el ambiente teatral de principios de siglo.

⁴⁴ Aunque Farinelli se refiere a intermezzi representados a partir de 1747, es posible que *L'impresario* fuera una de las obras que se representó en ambas etapas, al igual que sucedió con *Don Tabarano* y con *Il tutore e la pupilla*. BROSCHI, C. *Fiestas Reales*, p. 105.

⁴⁵ Para una biografía detallada de Antonio Lotti, véase HANSELL S. y TERMINI, O. “Antonio Lotti”, *Grove Music Online*, 2001.

estrenó la pareja Marchesini-Cavana⁴⁶, tanto en Venecia como en Nápoles, aunque la última colaboración de éstos data de 1713, dieciséis años antes del estreno de *L'impresario*. Lotti trabajó entre 1717 y 1719 en la corte de Dresde, para la que compuso tres óperas y una fiesta teatral para las celebraciones de boda de los padres de María Amalia de Sajonia⁴⁷. Pero aquella estancia en Dresde también dista mucho de la fecha del estreno del intermezzo como para establecer una conexión con María Amalia. A su regreso a Venecia, el compositor dejó de escribir música escénica para dedicarse exclusivamente al repertorio sacro, de modo que este intermezzo interpretado en Madrid, además de ser una obra desconocida de Lotti, habría constituido una ruptura en su trayectoria compositiva. Comparando el manuscrito musical conservado en la Real Biblioteca de Madrid⁴⁸, se aprecian muchas similitudes con otros manuscritos italianos atribuidos a Domenico Sarro, por lo que debió de tratarse de un *pasticcio* con la música de Sarro como base y algunas arias nuevas de Lotti.

3.4.2.- *Don Tabarano*

El intermezzo de *Don Tabarano*⁴⁹, representado en 1738, estuvo dedicado a doña Francisca Bibiana Pérez de Guzmán, duquesa de Osuna. Ésta se hacía cargo de la administración de la casa nobiliaria desde 1733, tras la muerte del VII Duque de Osuna⁵⁰, continuando con la política de mecenazgo musical de su marido⁵¹. La Casa de Osuna disponía de una Capilla Musical propia y contaba, para algunas de sus representaciones, con músicos miembros de la Real Capilla y de las compañías de los teatros públicos madrileños⁵². La dedicatoria en el libreto de *Don Tabarano*, firmada

⁴⁶ Todos aquellos intermezzi están detallados en la tabla de representaciones de Marchesini a lo largo de su carrera, véase el Apéndice documental nº2

⁴⁷ El 15 de septiembre de 1719 se representó una *fiesta teatrale* compuesta por Lotti con motivo de las celebraciones de boda del Elector de Sajonia, Federico Augusto, y María Josefa de Austria.

⁴⁸ E-Mp: MUS/MSS/437

⁴⁹ Don Tabarano. Entremeses que se han de representar en el nuevo Real Teatro de los Caños del Peral este presente año de 1738. Dedicanse a la Excelentísima Señora Doña Francisca Bibiana Pérez de Guzmán el Bueno, Duquesa de Osuna [...]. Con licencia en Madrid. Año 1738.

⁵⁰ Al fallecer José María Téllez-Girón y Benavides (1685-1733), VII duque de Osuna, su hijo Pedro Zoilo (1728-1787) heredó el título. Ya que éste tenía sólo cinco años, la duquesa viuda tuvo que hacerse cargo del ducado hasta la mayoría de edad de Pedro Zoilo.

⁵¹ La Casa de Osuna contaba con una Capilla Musical propia y contaba en muchas ocasiones con músicos miembros de la Real Capilla.

⁵² Sobre el mecenazgo musical de la duquesa de Osuna, véase FERNÁNDEZ, J.P., *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005, pp. 188-189.

por el empresario Juan María Maza, prueba que el mismo ya mantenía una relación profesional con la Casa de Osuna:

Exc.ma. Señora:

El generoso agrado con que V. Exc. Ha sido servida admitir en todo tiempo las señales de mi profundo respeto, me incita a poner a sus pies este pequeño tributo de veneración, y obsequio, confiando, que sin embargo de su pequeñez, merecerá de V. Exc. La misma feliz suerte, y me dará el honor de hacerme conocer⁵³.

Maza, violinista de la orquesta de Caños del Peral, había sustituido a Pieraccini como empresario de la compañía italiana tras los graves problemas de impago. Todo indica que, con esta dedicatoria y teniendo en cuenta los graves problemas económicos a los que se enfrentaba la compañía, Maza pretendiese conseguir la protección de la Casa de Osuna al menos para sí mismo.

El libreto, como es habitual en aquellos años, no proporciona ni la fecha, ni la ocasión de la representación, sólo indica que “se han de representar en el nuevo real teatro de los Caños del Peral en este presente año de 1738”. Pero la presencia de Maza como empresario permite fecharla a partir del mes de octubre de aquel año, tal como ya había adelantado Carreras⁵⁴. La representación pudo tener lugar durante los entreactos del *dramma per musica L’Artaserse*⁵⁵, producción de la que el nuevo empresario se hizo cargo. De este modo, se demuestra que la fecha que la historiografía musical había fijado para la representación del *Don Tabarano* es errónea⁵⁶.

Al igual que el libreto del otro intermezzo de 1738, se trata de una edición bilingüe italiano-español, aunque en este caso no consta el nombre del traductor. Tampoco consta el nombre de los bufos ni el del compositor. El texto coincide íntegramente con el del libreto de Nápoles de 1728.

⁵³ Dedicatoria del libreto E-Mn: T/24553.

⁵⁴ Carreras adelanta que la fecha puede ser incorrecta debido a la presencia de Maza como empresario en “Terminare a schiaffoni”, p. 101.

⁵⁵ E-Mn: T/25742.

⁵⁶ La historiografía clásica, fecha la representación del intermezzo durante el estreno de *Il Demetrio* del mes de febrero. Véase, COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p. 88.

Tabla 3.4. Estructura de Don Tabarano de Madrid (1738)

PARTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE
1	Cavatina	Alla vita, al portamento	T
	Recit.	Tieni lo specchio in tasca?	T
	Aria	Sul verde praticello	S → T
	Recit.	E' qui Don Tabarano	S → T
	Aria	Piú viver non voglio	S
	Recit.	Eh va via pezzo d'asino	T → S
	Duo	Vorrei, oh dio? Mà vedo	S → T
2	Rec.	Ti dico, che qui voglio	T → S
	Aria	Strappami il core, o barbaro	S
	Recit.	A poco, a poco	T → S
	Aria	Star allegra, brava, brava	T
	Recit.	Orsù già facir notte	T → S
	Duetto	Deh ti placa	S → T
	Recit.	Cos'e' Corbo?	T → S
	Minuet		

Don Tabarano fue compuesto por el sajón Johann Adolf Hasse sobre un texto de Bernardo Saddumene para la pareja formada por Celeste Resse y Gioacchino Corrado. Se estrenó bajo el título original de *La contadina*⁵⁷ en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles, en otoño de 1728, junto al *dramma per musica Clitarco, o sia Il più fedele tra gli amici* de Pietro Scarlatti. Al igual que *L'impresario*, fue uno de los intermezzi más famosos y más representados del siglo XVIII. La segunda representación tuvo lugar en 1731 en el Teatro San Cassiano de Venecia, con otros bufos diferentes, Domenico Cricchi en el papel masculino. En 1734, la pareja Ruvinetti-Cricchi representó el intermezzo en la corte ducal de Parma de Carlos de Borbón y en 1737 se representó en la corte de Dresde con los virtuosos contratados al servicio del rey de Polonia⁵⁸, estableciéndose de este modo una importante conexión con la corte española. El intermezzo se representó durante más de cuarenta años, sin interrupción, en todos los grandes teatros italianos y los de otras grandes capitales europeas, como San Petersburgo (1734), Graz (1738), Hamburgo (1745) y Dresde (1746).

⁵⁷ I-Bc: Lo.5157.

⁵⁸ MELLACE, R., *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 437.

El intermezzo cuenta con dos personajes principales, la labradora Scintilla y Don Tabarano, un rico terrateniente enamorado de ella, y dos personajes secundarios que “non parlano” pero ayudarán a los primeros en la trama: Corbo, criado de Tabarano, y Lucindo, amante de Scintilla. Scintilla se presenta al público ansiosa por conseguir dinero para poder casarse con su amante Lucindo, un hombre sin posibles. Para conseguir su propósito engaña al enamorado Tabarano para que le regale joyas y dinero, pero, cuando éste le pide matrimonio, ella anuncia que huirá del país en barco junto a su amante. El segundo intermezzo comienza con una farsa que recuerda a la escena del Gran Turco de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière. Tabarano y sus criados, disfrazados de fieros corsarios turcos⁵⁹, secuestran y amenazan a los amantes fugitivos, hasta que Lucindo huye aterrado, abandonando a Scintilla a su suerte. Al verse abandonada, ésta accederá a casarse con Tabarano. El texto de Saddumene cumple con todos los tópicos del intermezzo, hay un doble engaño, varios personajes se travisten para conseguir su propósito, los corsarios fingidos hablan en un turco falso, la *lingua franca*, y todo se resuelve en final feliz con boda de los protagonistas.

Farinelli⁶⁰ incluye un intermezzo “de Dn. Tavarano, puesto en música por el Sr. Sassone⁶¹” entre los “intermedios que estaban existentes”.

3.5.- Los intermezzi de 1739

Las fuentes conservadas de representaciones de intermezzi correspondientes al año 1739 muestran cambios importantes con respecto a las del año anterior. Varios acontecimientos de aquel año propiciaron los cambios. En primer lugar, las dificultades económicas de la compañía italiana de los Caños hicieron que ésta acabara disolviéndose aquel 1739. En segundo lugar, las fastuosas fiestas que se celebraron con motivo de los esponsales del infante Felipe con Luisa Isabel de Francia conllevaron la llegada de una nueva compañía italiana formada por virtuosos de primer nivel. Y, en tercer lugar, la corte contrató a Marchesini y Garofalini en el mes de abril, convirtiéndoles en virtuosos de música.

⁵⁹ Sobre la caricaturización de personajes musulmanes como recurso cómico, véase WILBOURNE, E., *Seventeenth-Century Opera*, pp.20-22.

⁶⁰ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 106.

⁶¹ Para una biografía detallada de Johann Adolf Hasse, véase MELLACE, R. *Johann Adolf Hasse*.

Se conservan los libretos de tres representaciones de intermezzi en la corte que tuvieron lugar entre los meses de febrero y marzo de 1739, *L'impresario delle Canarie*⁶², *Il matrimonio per forza*⁶³ y *L'ammalato immaginario*⁶⁴. Los dos últimos no constan en los catálogos de Sartori ni en la base de datos Corago, por lo que es probable que se trate de copias únicas, y permiten fechar representaciones desconocidas hasta el momento. En cambio, no se conserva ningún libreto correspondiente a representaciones de intermezzi en las producciones de Caños de 1739, aunque es probable que Marchesini y Garofalini continuaran representando en el teatro obras de su repertorio habitual al menos hasta ser contratados al servicio de la corte. No obstante, sí que se conserva documentación que prueba que se representaron cuatro intermezzi durante las celebraciones de boda del infante Felipe.

3.5.1.- *L'impresario delle Canarie*

El libreto de la representación de *L'impresario delle Canarie*⁶⁵ proporciona información diferente al libreto homónimo del año anterior. El lugar de representación fue el palacio del Pardo, donde la familia real pasaba la jornada de invierno. Esto demuestra que no se representó dentro de un drama, sino como espectáculo independiente tal como ocurría con las comedias que los Trufaldines representaban para Felipe V. También aparecen los nombres de los bufos, que no constaban en los libretos del año anterior, de modo que en este momento ya eran virtuosos al servicio real y gozaban de un trato preferente.

En esta ocasión, el libreto se imprime únicamente en italiano, señal de que ya no va dirigido a un público diverso, sino a las selectas personas de la corte que entienden el idioma. El texto de este libreto, al igual que el del año anterior, coincide íntegramente con el de Metastasio.

⁶² SARTORI: 12903. El único libreto conservado está en la Biblioteca Teatrale Livia Simoni, en el Museo Teatrale alla Scala de Milán.

⁶³ E-Tp: 23878

⁶⁴ E-Tp: 4-11019

⁶⁵ *L'impresario delle Canarie. Intermezzi per musica rappresentati dalla signora Santa Marchesini e dal Signor Tomaso Garofalini bolognese. Nel Pardo. 1739, al servizio di Sua maestà Cattolica.*

3.5.2.- *Il matrimonio per forza*

El intermezzo de *Il matrimonio per forza*⁶⁶ también se representó entre los meses de febrero y marzo, durante la jornada del Pardo. Al igual que en los otros libretos de aquel año, constan los nombres de los bufos y el texto está únicamente en italiano.

*Il matrimonio per forza*⁶⁷ original fue escrito y compuesto por el boloñés Giuseppe Maria Buini⁶⁸ para la pareja Antonia Bertelli-Pellegrino Gaggiotti. Se estrenó en diciembre de 1729 en el Teatro San Cassiano de Venecia, junto a *La generosità di Tiberio* de Santo Lapis. Nunca se llegó a representar en Nápoles ni en otras ciudades del sur de Italia, únicamente en ciudades del norte y en cuatro ciudades europeas, como Holesov (1734), Madrid y Graz (1739) y Potsdam (1748). Formó parte, también, del repertorio de la pareja Rosa Ruvinetti-Domenico Cricchi, que lo representó en Rávena en 1732 y en la corte de Potsdam en 1748. El libreto se fue transformado a lo largo de sus diversas representaciones, resultando dos intermezzi con textos totalmente diferentes, el de Bertelli y Gaggiotti con música de Buini, y el de Ruvinetti y Cricchi con música de compositor desconocido. Es esta segunda versión la que concuerda con el libreto de Madrid, de modo que consolida la hipótesis de la relación de los bufos Ruvinetti y Cricchi con el repertorio español⁶⁹.

⁶⁶ Il matrimonio per forza. Intermezzi per musica rappresentati dalla Signora Santa Marchesini e dal Signor Tomaso Garofalini Bolognesi. Nel Pardo, MDCCXXXIX. Al servizio di sua Maestà Cattolica.

⁶⁷ I-Mb: Racc.dramm.0551; SARTORI: 15197.

⁶⁸ Sobre Buini, véase SCHNOEBELN, A., DURANTE, S., y VANSCHEEUWIJCK, M., “Giuseppe Maria Buini”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

⁶⁹ Recordemos que la pareja trabajó al servicio de Carlos de Borbón en sus años como duque de Parma y que es muy probable que éste adquiriera el repertorio de la pareja y enviara copias a la corte española. Véase el epígrafe 3.2. de este capítulo.

Tabla 3.5. Comparativa de los libretos de Venecia 1729 y Ravena 1732⁷⁰.

	VERSIÓN BERTELLI - GAGGIOTTI	VERSIÓN RUVINETTI - CRICCHI
PARTE 1	Aria Gerondo: <i>O'che mondo</i>	Aria Gerondo: <i>Maledetto chi hà trovato</i>
	Rec.: <i>Signor Gerondo amato</i>	Rec.: <i>Perche voglio accasarmi</i>
	Aria Rosmene: <i>Come sposa spiritosa</i>	Aria Rosmene: <i>O quanti mai vi sono</i>
	Rec.: <i>Mà quando, che la moglie n'andrà</i>	Rec.: <i>O intorno questo poi</i>
	A2: <i>Vuò accasarmi, onde avrei caro</i>	A2: <i>Tu vedrai quanto prevale</i>
PARTE 2	Rec.: <i>Nò, che no v'è per mia fatal disdetta</i>	Rec.: <i>Ho' inteso che Gerondo</i>
	Aria Gerondo: <i>Vò pensando, e ripensando</i>	Aria Rosmene: <i>L'arte mia, se il ver mi dice</i>
	Rec.: <i>Signor Lindoro, orno a dir che sono</i>	Rec.: <i>Brava parlaste à tuono</i>
	Aria Rosmene: <i>Un gran torto</i>	Aria Gerondo: <i>Consiglio, a noi consiglio</i>
	Rec.: <i>Con l'amato mio ben tocca pur via</i>	Rec.: <i>Mà che rimiro oime!</i>
	A2: Si che Signor Grondo	Aria Rosmene: <i>Chi non sà fingere</i>
		Rec.: <i>Si può sentir di peggio di così?</i>
		A2: Sichè Signor Grondo
PARTE 3	Rec.: Quanto mi vien da ridere	Rec.: Quanto mi vien da ridere
	Aria Rosmene: <i>O Messier si</i>	Aria Rosmene: <i>Rotta di collo!</i>
	Rec.: Quest'è un zerbin polacco	Rec.: Quest'è un zerbin polacco
	A2: <i>Quanto di deggio</i>	A2: <i>M'amerai?</i>

El intermezzo es una adaptación de la *comédie-ballet* *Le mariage forcé* de Molière y Lully⁷¹, estrenada en París en 1664. Está protagonizado por Gerondo⁷², un hombre mayor y adinerado, y su prometida Rosmene⁷³, una joven moderna y díscola. Gerondo tiene serias dudas sobre su matrimonio ya que su prometida no tiene intención de comportarse como una mujer decente y servicial. Ella se disfraza de gitana⁷⁴ para engañarle leyéndole el futuro e intentando convencerle para que se case. Después de esa farsa, Gerondo descubre que Rosmene tiene un amante, Lindoro⁷⁵, y que sólo quiere casarse con él para heredar su fortuna cuando él muera. Al final de la segunda parte, Gerondo rechaza a la joven y decide no casarse con ella. En la tercera parte, Rosmene

⁷⁰ Libretos consultados: I-Mb: Racc.dramm.551 (Venecia 1729) y I-Bc: Lo.5161 (Ravena 1732).

⁷¹ Sobre el uso de textos de Molière en el repertorio de intermezzo, véase el epígrafe 3.3

⁷² Que personifica el Sganarelle de Molière.

⁷³ Dorimène en *Le mariage forcé*.

⁷⁴ En esta escena, Rosmene disfrazada de gitana reúne a varios de los personajes que aconsejan al protagonista masculino de la comedia de Molière: su amigo Gerónimo, el doctor aristotélico Pancrace, el doctor pirrónico Marphurius y dos gitanas.

⁷⁵ Personifica el Lycaste de la comedia de Molière.

aparece travestida de haiduque⁷⁶ albanés, que dice ser hermano de la joven⁷⁷ y amenaza a Gerondo para que cumpla su palabra y se case con su hermana, a lo que el anciano accede. El texto cumple con los tópicos habituales del conflicto, el engaño de la mujer joven al anciano adinerado, travestimiento e idiomas fingidos, y final feliz con el consiguiente matrimonio de la pareja protagonista.

Puesto que no se conserva el manuscrito musical del intermezzo de Madrid y el texto coincide con el del repertorio de Ruvinetti y Cricchi, del que tampoco se conoce el compositor, se confirma que la música no fue la de Buini, pero no se puede plantear ninguna hipótesis. Asimismo, este intermezzo consta en el inventario *post mortem* de Farinelli, pero en este caso tampoco está atribuido a ningún compositor.

3.5.3.- *L'ammalato immaginario*

Al igual que las dos obras anteriores, *L'ammalato immaginario*⁷⁸ también se representó durante la jornada del Pardo, el libreto aporta el nombre de los bufos y el texto está únicamente en italiano.

El intermezzo de *Erighetta e Don Chilone*⁷⁹ fue escritos para Santa Marchesini y Giovanni Battista Cavana por Antonio Salvi⁸⁰ y Francesco Gasparini. Fue una de las primeras obras representadas por la pareja. Se estrenó en noviembre de 1707 en el Teatro San Cassiano de Venecia, junto a la *tragicomedia per musica Anfitrione*⁸¹ del mismo compositor, cuyo texto estaba basado en la comedia *Amphitryon* (1668) de Molière, una reelaboración a su vez de la comedia homónima de Plauto. El intermezzo volvió a ser puesto en música por Francesco Bartolomeo Conti para las representaciones de carnaval de la Corte Imperial de 1713, versión que fue presentada en Florencia en 1718 por la famosa pareja Ungarelli-Ristorini. La pareja fue la responsable de la

⁷⁶ El término *hajduk* se utilizaba para describir a los bandoleros de los Balcanes que habitaban las tierras europeas del Imperio Otomano. Tenían como objetivo saquear a los ricos y a los representantes otomanos.

⁷⁷ En la comedia de Molière ese personaje es el verdadero hermano de la joven, Alcidas.

⁷⁸ *L'ammalato immaginario. Intermezzi per musica rappresentati dalla Signora Santa Marchesini e dal Signor Tomaso Garofalini Bolognesi. Nel Pardo, MDCCXXXIX. Al servizio di sua Maestà Cattolica.*

⁷⁹ I-Vnm: Dramm. 904.16.

⁸⁰ El libreto no indica el nombre del autor del intermezzo, de modo que aplicando la norma de que los intermezzi solían ser escritos por el mismo dramaturgo que escribía el *dramma per musica*, debería ser obra de Pietro Pariati. En cambio, Giovanni Claudio Salvi, señala a su padre, Antonio Salvi, como autor del libreto de *Erighetta e Don Chilone*, así como de otras obras basadas en textos de Molière.

⁸¹ Con libreto de Pietro Pariati.

difusión de la obra⁸², representándola durante más de veinticinco años tanto en el norte de Italia, como en Bruselas (1728), con música de Conti y de Orlandini⁸³. Leonardo Vinci escribió nueva música para para la pareja al servicio de la corte napolitana, Resse-
Corrado, que se estrenó en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles en 1726. Los intermezzi de Vinci formaron parte de la producción de *L'Ernelinda*⁸⁴.

El intermezzo está basado en la *comédie-ballet* de Molière *Le malade imaginaire*, estrenada en 1673 con música de Marc-Antoine Charpentier. La protagonista femenina, la viuda Erighetta, decide seducir al rico y anciano Don Chilone aprovechándose de la hipocondría de éste, para que se case con ella y así disfrutar de su fortuna. En la segunda parte, Erighetta aparece travestida como el doctor Guarisci, médico de Chilone. La intención de aquel engaño es prescribirle la que será cura de todas sus enfermedades, casarse con una mujer viuda. De este modo, los protagonistas se casan. Al darse cuenta de que el “remedio” no ha curado sus males, la pareja se separa de forma beneficiosa para Erighetta ya que, en cumplimiento del acuerdo prenupcial, podrá disponer de la casa y todas sus riquezas. A diferencia de otros de los intermezzi basados en comedias de Molière, este texto de Salvi llega a traducir literalmente algunas de las escenas de *Le malade imaginaire*.

⁸² A partir de la representación de la pareja Ungarelli-Ristorini en el Teatro Falcone de Génova, en 1723, el intermezzo comienza a denominarse *L'ammalato immaginario*.

⁸³ La música del intermezzo se atribuye a Orlandini en dos representaciones de la pareja en el Teatro Pergola de Florencia, en 1725 y en 1732. Lo representaron en cuatro ocasiones más, en las que no se conoce la autoría de la música.

⁸⁴ Existe un estudio completo del intermezzo de Vinci que incluye la edición crítica de texto y música. Véase PITARRESI, G., *L'ammalato immaginario (Erighetta e Don Chilone). Tre intermezzi per L'Ernelinda, Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1726*. Pisa, ETS, 2015.

Tabla 3.6. Estructura de L'ammalato immaginario de Madrid (1739)

PORTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE
1	Aria	Vedovella afflita, e sola	E
	Recit.	Lo stato vedovile	E → DC
	Duetto	Addio Erighetta	DC → E
2	Rec.	Lesbin tira due sedie	DC → E
	Aria	Questo è il mio recipe	E
	Recit.	Costui hà grande ingegno	DC
	Aria	Vuò probar questa ricetta	DC
	Recit.	E ben signor Chilone	E → DC
	Duetto	Chi desia di sanar	E → DC
3	A dos	Maledetta la ricetta	DC → E
	Recit.	Ecco qui son disfatto	DC → E
	Aria	Certe belle smorfiose	E
	Recit.	Basta la mia salute	DC → E
	Duetto	Voglio andar dove mi pare	E → DC

El texto del libreto de Madrid coincide íntegramente con el de Génova (1723) y casi en su totalidad con el de Nápoles (1726). Sólo un detalle podría indicar la autoría de la música del intermezzo madrileño, el duo con el que comienza el tercer intermezzo de la versión madrileña “Maledetta la ricetta / e’l dottor che l’ordinò”. Vinci eliminó ese duo en su versión de Nápoles, en cambio sí aparece en la versión de Génova, por lo que Marchesini y Garofalini pudieron haber representado aquella última versión. De cualquier modo, al no disponer del manuscrito musical, no es posible atribuir la autoría de la música. Farinelli tampoco da noticia sobre este intermezzo en su manuscrito *Fiestas Reales*. En cambio, en el inventario post mortem de Farinelli aparece un “intermezzo a due voci; L’Ammalato immaginario; Musica di Orlandini”, así que es posible que se trate de este mismo intermezzo representado en 1739.

3.5.4.- Cuatro intermezzi para la boda del infante Felipe

La boda del infante Felipe con Luisa Isabel de Francia supuso un importante acontecimiento para la vida musical cortesana y dio lugar a la segunda gran producción operística⁸⁵. Francesco Corselli volvió a recibir el encargo real de componer la música

⁸⁵ Sobre las circunstancias de esta segunda producción cortesana, véase CARRERAS, J.J., “Terminare a schiaffoni” y “Amores difíciles”. La correspondencia diplomática de la organización de aquella ópera y

para el drama elegido para la ocasión, *Farnace*⁸⁶, que se estrenó el 4 de noviembre en el Real Coliseo del Buen Retiro. La corte ya había contratado a su servicio a algunos de los cantantes de la compañía de Caños, entre ellos a los bufos Marchesini y Garofalini, y trajo desde Italia a algunos de los más famosos virtuosos como Caffarelli y las hermanas Vittoria y Anna Maria Tessi.

No existe o no se ha conservado ningún libreto de intermezzi de aquella producción ni de los dos meses en que se sucedieron diversos espectáculos musicales para celebrar los esponsales. Es posible que no se llegaran a imprimir, pero resulta poco probable que encontrándose ya los bufos contratados al servicio real y habiendo participado en las producciones cortesanas de diciembre de 1738, no actuaran en aquellas celebraciones.

Ulisse Prota-Giurleo menciona un envío de cuatro intermezzi de Nápoles a Madrid para ser representados durante las celebraciones de boda del infante Felipe⁸⁷, atribuyendo uno de ellos a Pietro Auletta. Revisando la catalogación de obras de los compositores que por aquel entonces componían música escénica en Nápoles, se ha encontrado mención a dos intermezzi compuestos para las celebraciones de boda de Felipe y Luisa Isabel. En primer lugar, en el catálogo de composiciones de Pietro Auletta elaborado por Robinson y Leonetti⁸⁸ consta un “intermezzo for the marriage of the Infante Felipe, Madrid, 1739”. Auletta vivió una época de auge en la escena napolitana entre 1737 y 1740, durante la cual escribió cinco óperas cómicas, además del intermezzo madrileño. En 1738 compuso el *scherzo comico per musica La locandiera*⁸⁹, que se estrenó en el Teatro Real de San Carlo durante las celebraciones de la onomástica de la reina Maria Amalia, en el mes de julio. El apoyo de los reyes de las Dos Sicilias al compositor, así como la intervención de los ministros de aquellos en las negociaciones para contratar a los virtuosos que viajaron a Madrid para la producción

de las negociaciones para contratar a los nuevos cantantes está publicada en MAIONE, G., “Tra le carte della diplomazia napoletana”.

⁸⁶ E-Mn: T/7927.

⁸⁷ PROTA- GIURLEO, U., “Pietro Auletta”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1962.

⁸⁸ ROBINSON, M.F., y LEONETTI, R., “Auletta, Pietro”, *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Consultado el 23 de abril de 2019.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001527>>

⁸⁹ En el intervinieron, entre otros, los dos bufos de la corte napolitana, Gioacchino Corrado y Laura Monti.

del *Farnace*, sustentan la hipótesis de que Auletta escribiera aquel intermezzo por encargo real.

Asimismo, en el catálogo de la obra de Nicola Porpora elaborado por Robinson⁹⁰ también consta un “intermezzo, Madrid, 1739, for the wedding of Infante D. Filippo”. El compositor, tras su estancia en Venecia, había regresado a Nápoles en octubre de 1738. Una revisión de su drama *Semiramide riconosciuta* fue producida en el Teatro San Carlo en enero de 1739 con motivo de las celebraciones de cumpleaños de Carlos de Borbón. Al igual que Auletta, se aprecia que Porpora también contaba con el apoyo de los reyes de las Dos Sicilias en los meses previos a la boda del infante Felipe. Esto, unido a la estrecha relación entre el compositor y algunos de los cantantes de la corte española, en especial Farinelli, hacen muy posible que Porpora recibiera el encargo real de componer aquel intermezzo para Madrid. Desafortunadamente, no se conservan ni los libretos, ni los manuscritos musicales de ninguna de aquellas dos obras.

3.6.- Los intermezzi de 1740

1740 es el último año del reinado de Felipe V del que se han localizado intermezzi. Se conservan los libretos de tres producciones, *Il tutore*⁹¹ y *Larinda e Vanesio*⁹², representados en la jornada de invierno en el Palacio Real del Pardo, y *La serva scaltra, o sia La moglie a forza*⁹³, representado en la jornada de primavera en el Real Sitio de Aranjuez. El libreto del segundo de ellos es una copia única que no está catalogada en Sartori ni en Corago, de modo que permite fechar una representación desconocida hasta el momento. Se conserva, además, un manuscrito musical de *Il tutore*⁹⁴ entre los fondos de la Real Biblioteca de Madrid.

⁹⁰ MARKSTROM, K., y ROBINSON, M., “Nicola Porpora”, *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Consultado el 23 de abril de 2019.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022126>>

⁹¹ E-Tp: 4-25060 (18). Existe otra copia de este libreto en la Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia de Roma (SARTORI: 24139).

⁹² E-Tp: 4-23183 (2)

⁹³ E-Mp: MC/1519

⁹⁴ E-Mp: MUS/MSS/433

3.6.1.- *Il tutore*

El libreto de *Il tutore o sia La pupilla*⁹⁵, localizado en el fondo Borbón-Lorenzana, tiene algunas diferencias con respecto a los del año anterior. A semejanza de ellos, no aporta la fecha exacta ni la ocasión de la representación y el texto está únicamente en italiano. En cambio, a diferencia de los libretos de 1739, éste no especifica el nombre de los bufos. Informa de que la representación tuvo lugar en el Real Sitio del Pardo, para los reyes y aporta un nuevo dato, el nombre del impresor, Diego Peralta⁹⁶.

El intermezzo *Il tutore e la pupilla* fue obra del compositor Johann Adolf Hasse⁹⁷, que lo escribió para la pareja bufa de la corte de Nápoles, Celeste Resse y Gioacchino Corrado. Se estrenó en el Teatro San Bartolomeo, en otoño de 1730, junto al *dramma per musica Ezio*⁹⁸ del mismo compositor y libreto de Pietro Metastasio. La siguiente representación tuvo lugar en la corte ducal de Parma en 1734, durante el ducado de Carlos, con la famosa pareja Ruvinetti-Cricchi. Cuatro años después, en mayo de 1738, se representó en la corte de Dresde con motivo de las celebraciones de boda de Carlos y María Amalia, con los bufos al servicio de aquella corte, la pareja Ermini. Estas dos representaciones relacionan el intermezzo con la corte española. *Il tutore* continuó representándose por diferentes parejas hasta 1747, además de en el norte de Italia, se hizo en Hamburgo y Viena. El libreto no sufrió grandes cambios a lo largo de los años y no se conoce música de otro compositor diferente a Hasse.

El intermezzo presenta la típica historia de *commedia dell'arte* entre el viejo Pantalon, que en este caso recibe el nombre de Pandolfo⁹⁹, y los jóvenes enamorados, Lucilla y Claudio¹⁰⁰. Lucilla es una joven huérfana que vive con su malvado tutor, el viejo Pandolfo. Está enamorada de Claudio, quien desea casarse con ella y la visita a

⁹⁵ *Il tutore o sia La pupilla*. Intermezzo in musica, sa rappresentarsi nel Real Sitio del Pardo alle loro Maestà Cattoliche. Nell'impresa di Diego Peralta. Anno MDCCXL.

⁹⁶ Sobre la impresión de estos libretos y sobre el impresor Diego Peralta, véase el epígrafe 2.7 del Capítulo 2.

⁹⁷ No se conoce el autor del texto, aunque Mellace lo atribuye a Bernardo Saddumene, véase MELLACE, R., *Johann Adolf Hasse*, p. 438.

⁹⁸ SARTORI: 9469.

⁹⁹ Pandolfo era el nombre utilizado para la máscara de Pantalón en la *commedia sostenuta*. Véase DUCHARTRE, P., *The italian comedy*, p. 192.

¹⁰⁰ Lucilla o Lucinda y Claudio son dos de los nombres comúnmente utilizados para los enamorados en la *commedia dell'arte*. Véase DUCHARTRE, P., *The italian comedy*, p. 271 y 288.

escondidas, ya que Pandolfo ha prohibido que se vean. Durante uno de esos encuentros furtivos, Pandolfo regresa a casa antes de lo previsto y les descubre, entonces amenaza a la joven con encerrarla en un cuerto oscuro y castigarla. Tras una ridícula discusión, Lucilla le convence para que no la castigue a cambio de obedecerle. La segunda parte comienza con Pandolfo intentando convencer a la joven para que se case con él, alardeando de ser muy rico, presumiendo de tener muchas pretendientes y fanfarroneando de haber ganado infinitos duelos. Tras ser rechazado, amenaza con clavarse una espada en el pecho, pero ella sigue sin acceder. Lucilla le reta a batirse en duelo con su amante Claudio para demostrar esa valentía de la que alardea. Tras un ridículo combate, Lucilla acaba casándose con su amante y Pandolfo se lamenta despechado por su fracaso amoroso.

Aunque el libreto madrileño no indica la autoría de la música, el manuscrito musical de la Real Biblioteca la atribuye a Hasse. Asimismo, Farinelli menciona un intermezzo “del Tutor y la Pupila, puesto en música por el señor Sassone” entre el listado de los “intermedios que estaban existentes”¹⁰¹.

3.6.2.- *Vanesio e Larinda*

El hallazgo del libreto de *Vanesio e Larinda*¹⁰² que, como se ha mencionado, había permanecido inadvertido hasta el momento por no constar en ninguno de los registros internacionales (Sartori y Corago), permite fechar una representación no conocida, así como incluir entre el repertorio madrileño una nueva obra. Las características del libreto son idénticas al descrito anteriormente, no constan ni la ocasión de la representación, ni el nombre de los bufos, ni el del compositor, pero aparece el nombre del impresor Diego Peralta. Ya que la representación tuvo lugar en el Real Sitio del Pardo, se sabe que debió de ser durante la jornada de aquel año, es decir, entre el 1 de enero y el 8 de abril.

El intermezzo original, bajo el título de *L'artigiano gentiluomo*¹⁰³, escrito por Antonio Salvi y Giuseppe Maria Orlandini, se estrenó en Florencia en 1722¹⁰⁴.

¹⁰¹ BROSCHI, C., Descripción del estado del Buen Retiro, p. 106.

¹⁰² Vanesio e Larinda. Intermezzo in musica, da rappresentarsi nel Real Sitio del Pardo alle loro Maestà Cattoliche. Nell'impresa di Diego Peralta. Anno MDCCXL.

¹⁰³ SARTORI: 3843^a.

¹⁰⁴ J.W. Hill fecha la primera representación en Florencia en 1722, aunque el primer libreto conservado es de una representación en el Regio Ducal Teatro de Milán en 1723. En esta ocasión fue representado junto

Dedicado seguramente a la pareja Ungarelli-Ristorini, ésta lo volvió a representar Milán y Florencia en los años siguientes. En 1726, Hasse compone nueva música para el Teatro San Bartolomeo de Nápoles, que fue estrenada con el nombre de *Larinda e Vanesio*¹⁰⁵ por la pareja Resse-Corrado, en la producción de *L'Astarto* del mismo compositor. En el verano de 1734 se presentó en la corte de Dresde, representación que vuelve a confirmar la conexión entre Carlos, María Amalia y el repertorio de la corte madrileña. El intermezzo se interpretó en algunas ciudades italianas, así como en San Petersburgo, Londres y Madrid, siendo ésta la última representación conocida.

Al igual que la mayoría de los intermezzi representados durante aquellos años en la corte madrileña, *Larinda e Vanesio* es adaptación de una obra de Molière. Comprime algunas de las escenas más famosas de la *comédie-ballet* *Le bourgeois gentilhomme* de Molière y Lully. En este caso, el protagonista Vanesio representa el papel del Monsieur Jourdain de Molière, un burgués rico sin ninguna cultura aprendiz de gentilhomme, y la protagonista femenina, Larinda, reúne los papeles de Dorimène, el maestro de música, el maestro de danza y el de esgrima. Al comienzo del intermezzo, Larinda explica al público su intención de engañar al viejo y rico Vanesio para que se case con ella, poder, así, disfrutar de su fortuna y ser respetable. Para alcanzar su fin, ésta se travestirá de hombre para ejercer de maestro de Vanesio e instruirle en las artes de la esgrima, la danza y la música. Engaña al burgués haciéndole creer que una baronesa, que dice estar enamorada de él, quiere conocerle. En sus ansias por ser aceptado por las clases dominantes, Vanesio accederá a reunirse con la falsa noble. Larinda, disfrazada de marquesa acaba convenciéndole para que se case con ella y, tras acceder él de buen grado y jurarse en matrimonio, ella acaba desenmascarándose. De este modo, se cumplen todos los tópicos del intermezzo, el engaño, el travestimento durante la farsa y el final feliz con boda de los protagonistas, a excepción de uno: no se habla ninguna lengua fingida.

Lo más probable es que se tratase de la versión de Hasse, y así consta en el inventario de Farinelli: “intermezzo a due voci; Banesio e Larinda, Musica del

al drama *Alessandro Severo*, del mismo compositor. Véase HILL, J.W. y GIUNTINI, F., “Giuseppe Maria Orlandini”, *Grove Music Online*, 2001. Consultado el 23 de abril de 2019. <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020473>>

¹⁰⁵ Existe un estudio sobre esta versión del intermezzo y su edición crítica, véase LAZAREVICH, G., *L'artigiano gentiluomo o Larinda e Vanesio*, Madison, A-R Editions, 1979.

Sassone”. Teniendo en cuenta la hipótesis de la conexión del repertorio madrileño con Carlos y María Amalia, es posible que el libreto de la representación de Nápoles, el de o Dresde, fuera enviado a la corte de España.

3.6.3.- *La serva scaltra*

El libreto de *La serva scaltra, o sia La moglie a forza*¹⁰⁶ localizado en la Real Biblioteca de Madrid proporciona por primera vez el nombre del compositor de la música, Johann Adolf Hasse. No especifica la ocasión de la representación, pero al indicar que tuvo lugar en el Real Sitio de Aranjuez, permite fecharla entre el 20 de abril y el 27 de junio de 1740. El texto está únicamente en italiano y, al igual que en los otros dos libretos de aquel año, no consta el nombre de los bufos. Farinelli también menciona este intermezzo “de la Moglie a forza, puesto en música por el Sr. Sassone” entre los “intermedios que estaban existentes”¹⁰⁷. Consta también en el inventario Farinelli, aunque sin atribución de la música.

El intermezzo de *Dorilla e Balanzone*¹⁰⁸, compuesto por Hasse, se estrenó a finales de 1729 en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles, junto a su versión del *Tigrane*. Fue representado por la pareja napolitana Resse-Corrado. Tres años después, en 1732, fueron presentados por la pareja Ruvineti-Cricchi en el Teatro Sant’Angelo de Venecia, con el nombre de *La serva scaltra* y después de aquella ocasión no se volvió a representar en Italia. En 1735 se estrenó en el Teatro Real de San Petersburgo y la siguiente representación fue la de Madrid. El hecho de representar una obra tan poco interpretada confirma la especial predilección por los intermezzi de Hasse en la corte española, seguramente por influencia del gusto de María Amalia. Este intermezzo debió ser bien recibido en Madrid ya que, en 1750, volvió a ser representado en la corte.

¹⁰⁶ *La serva scaltra, o sia La moglie a forza*, dal signor Giovanni Hasse, detto il Sassone, da rappresentarsi nel Real Sitio di Aranjuez. Nella stamperia di Diego Peralta, MDCCXL.

¹⁰⁷ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 107.

¹⁰⁸ I-Mb: Racc.dramm.2625

Tabla 3.7. Estructura de La serva scaltra de Madrid (1740)

PARTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE
1	Recit.	Eccolo, che sen vien	D → B
	Aria	Poc'anzi la signora	D
	Rec.	Or tornami Dorilla	B → D
	Aria	M'ave amor già sbalordito	B
	Rec.	Ors ù per acchetarvi	D → B
	Duo	Un inchino profundissimo	B → D
2	Recit.	Animo, sù coraggio	D → B
	Aria	Signora, per resistere	B
	Recit.	Ella mi dirà poi	B → D
	Aria	Per te, mio dolce ardore	D
	Rec.	In succhio io me ne vado	B → D
	Duo	Parto parto, ne meno addio	B → D
3	Recit.	Per scioglier ogn'intrico	D → B
	Aria	Che bel diletto	D
	Recit.	E un gusto veramente peregrino	B → D
	Aria	Nascondete i miei roporti	B
	Recit.	Orsuè, già il povero accioghi	D → B
	Duo	Dolce ardore del mio core	D → B

E intermezzo está protagonizado por Balanzone, un caballero muy rico, y la criada Dorilla. Ésta ha engañado a Balanzone haciéndole creer que la dama para la que trabaja está enamorada de él, despertando en Balanzone un ardor perturbador, que se intensifica por una ansiada cita que nunca llega ya que, la criada, que se ha ofrecido a hacer de celestina, justifica a su señora diciendo que está indecisa. El caballero, se muestra furioso con Dorilla al darse cuenta de que es ella quien está interfiriendo para que el encuentro con su enamorada nunca llegue y, después de una acalorada discusión, ella le promete que el encuentro tendrá lugar esa misma tarde, haciendo cómplice al público de que le robará el anillo al caballero. La primera parte concluye con un dueto que recuerda al *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, una vez más, con Balanzone describiendo con qué gestos saludará y agasajará a la dama, y Dorilla recriminándole que esos no son los correctos.

La segunda parte comienza con Balanzone nervioso, adelantando todos los cumplidos que ha pensado decirle a la dama e imaginando cual será la respuesta de ella, ya en la casa de la supuesta dama. Dorilla le anuncia que la dama no quiere salir de su

habitación, porque acaba de perder un anillo que había heredado de su hermano y está muy triste, de modo que Balanzone le da a la criada su anillo para que se lo lleve a la dama y así salga a verle. Dorilla vuelve a entrar en escena transmitiéndole el agradecimiento de su señora por el anillo, pero ésta sigue sin salir y pide a Balanzone una prueba de su amor. Éste, en una conversación ridícula propone clavarse una espada y llevarle su sangre como prueba de su amor por ella pero, en ese momento, Dorilla le dice que la dama se ha tenido que ir, pero que le ayudará a citarse con su hermano para concertar el matrimonio. Esta parte concluye con un dueto de lamento.

En la tercera parte, Dorilla aparece travestida de granjero, fingiendo ser su propio hermano, Bechino. Habla en un dialecto que Balanzone no entiende bien y, tras una conversación absurda y llena de malentendidos, el falso hermano le dice que se ha comprometido con su hermana regalándole esa misma mañana un anillo y por ese motivo está obligado a casarse con ella. Ante la negativa de Balanzone, el falso Bechino hace venir a un grupo de granjeros para coaccionarle y, ante las amenazas, el caballero acaba aceptando el matrimonio con Dorilla. Ella descubre la farsa y el intermezzo concluye con el típico duo amoroso de resolución del conflicto.

El texto cumple todos los tópicos del género, hay un engaño, uno de los personajes se traviste (Dorilla de Bechino), se habla un dialecto durante la farsa, y concluye con la resolución del conflicto en un duo amoroso. El texto de Madrid coincide íntegramente con el de la versión de Nápoles de 1729.

CAPÍTULO 4

CULTIVO DEL INTERMEZZO EN MADRID DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VI (1746-1759)

4.1.- Introducción al capítulo

La segunda etapa de cultivo del intermezzo en la corte española comenzó en 1747, al terminar el luto por la muerte de Felipe V. Farinelli fue nombrado director de los espectáculos reales por Fernando VI y durante once años profesionalizó el sistema de producción operística cortesana, utilizándolo como un verdadero *instrumentum regni* que mostró al exterior la suntuosidad y magnificencia del nuevo reinado. Farinelli se sirvió de sus contactos italianos –Sicinio Pepoli, Metastasio y el Padre Martini– y de algunos de los agentes ensenadistas para reunir en Madrid algunos de los mejores cantantes, instrumentistas y escenógrafos del momento. Asimismo, encargó la composición de nueva música para intermezzi y óperas, y la creación de algunos libretos nuevos, a los compositores y dramaturgos más activos en Italia en aquellos años.

Los intermezzi retomaron su función original, es decir, volvieron a interpretarse durante los entreactos de la ópera seria en las grandes producciones del Buen Retiro. La famosa bufa Santa Marchesini se retiró a Italia y en su lugar llegaron nuevos cantantes, primero la napolitana Elena Pieri, y en 1757 los florentinos Rosa Puccini y Michele Zanca, que formaron trío bufo junto al veterano Garofalini. Como era habitual, los cantantes ejercieron cierta influencia sobre el repertorio, que durante los primeros años

estuvo formado por repertorio clásico de Hasse y Pergolesi. A partir de 1750 se encargó nueva música para textos famosos a compositores activos en Nápoles y Madrid y, en los dos últimos años, estuvo caracterizado por el cultivo de intermezzi a tres voces de compositores activos en Roma y en Florencia.

Debido a la profesionalización del sistema productivo, se conserva una importante cantidad de fuentes de aquellos años que permiten documentar de una forma bastante precisa cómo y en qué contexto se organizaron las representaciones de intermezzi; quiénes formaron parte de ellas; y cuál fue el repertorio interpretado. Estas son las tres cuestiones que se desvelan a lo largo de este capítulo.

4.2.- El reinado de Fernando VI y el proyecto ensenadista

El 9 de julio de 1746 moría de un ictus Felipe V en el Palacio del Buen Retiro, aclamándose al Príncipe de Asturias nuevo rey de España con el nombre de Fernando VI¹. Se decretó el luto riguroso en la corte, como dictaba el ceremonial, que tuvo que ser renovado un mes después al recibir la “noticia dolorosa de la temprana muerte de la Señora Delfina”². Tal como se oficializó en la *Gaceta de Madrid*, Fernando VI fue proclamado al cumplirse un mes de la muerte de su padre, como era habitual, los días 10, 11 y 12 de agosto³.

El 2 de agosto, la reina viuda Isabel Farnesio abandonó el palacio del Buen Retiro, junto a su Casa y servidumbre, dejándolo libre para los nuevos reyes y su corte. Farnesio, acompañada por sus dos hijos solteros, la infanta María Antonia y el infante cardenal Luis, y algunas figuras clave de su reinado como el marqués de Scotti, se instaló en el que llamarían palacio de *los Afligidos*⁴, remodelado por Virgilio Rabaglio para tal circunstancia aprovechando las contiguas casas madrileñas del Duque de Osuna y del Príncipe Pío de Saboya⁵. El palacio disponía de un coliseo de ópera, en el que los

¹ *Gaceta de Madrid* n°28, Madrid 12 de julio de 1746.

² *Gaceta de Madrid* n°32, Madrid 9 de agosto de 1746.

³ Todos los detalles de aquellos tres días de la proclamación están narrados con detalle en la *Gaceta de Madrid* n°33, Madrid 16 de agosto de 1746.

⁴ Sobre la estancia de la reina viuda en el palacio madrileño y las visitas e intrigas de sus acólitos, a los que llamaron “los afligidos”, véase GÓMEZ URDÁÑEZ, J.L., *Fernando VI*, pp. 47-51.

⁵ Sobre la reforma del palacio y la estancia de Isabel Farnesio, véase TORRIONE, M., “Isabel Farnesio en el ‘Palacio viejo’ del Duque de Osuna: 1746-1747. Tres planos de Virgilio Rabaglio y un coliseo privado”, *Archivo Español de Arte*, LXXII, 287, 1999, pp. 243-262.

Duques de Osuna habían patrocinado durante años espectáculos que solían estar protagonizados por músicos procedentes de la corte y de los teatros públicos madrileños⁶, por lo que es probable que los nuevos inquilinos también continuaran disfrutando de algún tipo de espectáculo musical. Cumplidos los doce meses de luto, el rey instó a su madrastra a trasladar su residencia de forma permanente a San Ildefonso. El 23 de julio de 1747, Isabel Farnesio junto a su Casa y servidumbre comenzó su “destierro” segoviano. Así se oficializaba una de las primeras acciones del reinado de Fernando VI:

Los Reyes nuestros Señores, con las Señoras Infantas Doña Luisa Isabel, y Doña Isabel María Luisa, experimentan la más cumplida salud en el Real Palacio del Buen Retiro; sucediendo lo mismo en el de San Ildefonso a la Reina Viuda nuestra Señora, y a los Señores Infantes Don Luis Antonio Jaime, y Doña María Antonia Fernanda, a cuyo Real Sitio pasaron antes de ayer⁷.

El 10 de octubre de 1746, tuvo lugar en Madrid la ceremonia de entrada pública de Fernando VI con la reina María Bárbara. Durante tres días se prolongaron las celebraciones, que estuvieron marcadas por diversas manifestaciones teatrales y musicales. La oficialización de esta ceremonia en la *Gaceta de Madrid*, con una detalladísima descripción de todos los actos, proporciona las claves que caracterizarán el nuevo reinado⁸. En primer lugar, la noticia comienza remarcando que “El Rey nuestro Señor [...] en que si bien fue su Real ánimo concurriesen todas las circunstancias de lucimiento, que pedía lo elevado del asunto, mandó con generosa benignidad, que se hiciese todo a expensas de su Real Erario, y sin el menor gravamen del Público”, haciendo entrever que, a diferencia de lo sucedido durante el reinado de Felipe V en que el erario público había cargado con muchos de los gastos de las celebraciones regias, con el nuevo rey sería el erario real el que cargaría con todos ellos. En segundo lugar, existen numerosas referencias a elementos musicales –“al entrar en el arco de esta calle [Alcalá] encontraron situada en un tablado, que se construyó a este fin por disposición de los gremios, una orquesta de 50 instrumentos de todos géneros, que alternando con las músicas y toques marciales de la tropa, hacían una deliciosa armonía”– y teatrales –“cerraban la mojiganga 24 parejas de húsares, que hicieron los comediantes con un carro triunfal, que figuraba el Parnaso, en que iban nueve muchachas representando las

⁶ Sobre estos espectáculos musicales patrocinados por la casa de Osuna, véase FERNÁNDEZ, J.P., *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844)*.

⁷ *Gaceta de Madrid* nº 30, Madrid 25 de julio de 1747.

⁸ *Gaceta de Madrid* nº 42, Madrid 18 de octubre de 1746, transcrita en TORRIONE, M., *Crónica festiva de dos reinados*, pp. 236-242.

nueve musas, y en el remate un joven vestido de Apolo”—, siempre rodeados por un aura de suntuosidad. Finalmente, la crónica se cerraba aludiendo al lujo y magnificencia de los festejos y mostrando la intención de que ésta llegara a un público lo más numeroso posible:

Tuvieron término de esta suerte los festejos hechos en celebridad de la Entrada pública del Rey nuestro Señor, que han sido de los más lucidos, magníficos y suntuosos que se han visto en tiempo alguno; y se ha dispuesto, que de todos se forme una puntual descripción, abriéndose Láminas de los arcos, fuentes, valla, comitiva, o pompa de la entrada, artificio de fuego, mojigangas, plaza Mayor, según estaba en la fiesta de toros, y después iluminada, y de las demás particularidades, que merecen transferirse por este medio a la posteridad, y a la noticia de los que por estar ausentes, o por otro indispensable motivo, no han logrado ver tan regias funciones.

Fernando y Bárbara, que habían permanecido en un casi total aislamiento de la corte desde 1733⁹, comenzaron de esta manera un reinado marcado por la paz, el lujo y el desarrollo de las artes y las ciencias. Tres figuras fueron claves para el desarrollo político y cultural durante aquellos trece años de reinado: el Marqués de la Ensenada¹⁰, el padre Rávago¹¹ y Farinelli. Ensenada ocupó varios ministerios, liderando las cuestiones civiles y militares, el confesor real Rávago intervino en los asuntos eclesiásticos y culturales, y Farinelli dirigió todo lo relativo al buen gusto en las

⁹ Existen diversos estudios dedicados a los años de Fernando y Bárbara como Príncipes de Asturias, siendo el más destacable el realizado por Gómez Urdáñez en su monografía dedicada a Fernando VI, véase GÓMEZ URDÁÑEZ, J.L., *Fernando VI*, pp. 21-44. Existen también interesantes estudios dedicados a la formación de Bárbara de Braganza en la corte de Portugal y a sus años como Princesa de Asturias, véase FRANCO RUBIO, G., “Bárbara de Braganza y la corte de Isabel Farnesio”, en Gigliola Fragnito (coord.), *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma, 2009, pp. 163-186; y de la misma autora, “Bárbara de Braganza, la querella de las mujeres y la educación femenina”, *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, 2005, pp. 497-521. Desde el punto de vista musical, es imprescindible el estudio de FERNANDES, C., “Maria Barbara de Bragança’s Music Library and the circulation of musical repertories in 18th century Europe”, *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Turchini edizioni, 2018, pp. 901-929.

¹⁰ Zenón de Somodevilla y Bengoechea (1703-1781) fue el I marqués de la Ensenada. Durante el reinado de Felipe V, al servicio de la administración naval, había sido una figura clave en la conquista de Orán (1732), las operaciones militares que habían llevado a Carlos de Borbón al trono de Nápoles (1735) y secretario del almirante infante don Felipe (1737). En los últimos años del reinado de Felipe V había desempeñado las secretarías de Hacienda, Marina, Guerra e Indias, que mantuvo al llegar al trono Fernando VI. Son imprescindibles para conocer la figura de Ensenada y su proyecto de gobierno las monografías, citadas en orden cronológico inverso, de GÓMEZ URDÁÑEZ, J.L., *El marqués de la Ensenada. El secretario de todo*, Pundo de vista ed., Madrid, 2017; y *El proyecto político del Marqués de la Ensenada*, Universidad de la Rioja, 2008; GÓMEZ URDÁÑEZ, J.L., *El proyecto reformista de Ensenada*, Ed. Milenio, 2004; y TARACHA, C., “El marqués de la Ensenada y los servicios secretos españoles en la época de Fernando VI”, *Brocar* nº25, 2001, pp. 109-122.

¹¹ Francisco de Rávago (1685-1763) había entrado en la Compañía de Jesús tras haberse formado en Valladolid y Salamanca. Tras pasar unos años en Roma, fue llamado en 1747 por el Secretario de Estado, José de Carvajal, para servir al confesionario regio. Véase, GÓMEZ URDÁÑEZ, *Fernando VI*, p. 284; y BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Francisco de Rávago y Noriega”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en red, www.rah.es [consultado 19-5-2019]

maneras y en las fiestas cortesanas, utilizando la ópera como un verdadero *instrumentum regni* que mostró al exterior la suntuosidad y magnificencia del reinado de Fernando VI. Junto a aquel triunvirato, una gran red política de colaboradores, a los que se denominó “ensenadistas”, constituyó el partido español, que debió enfrentarse a las continuas conjuras del partido de los favoritos, encabezado por la reina viuda Isabel Farnesio y sus “afligidos”.

Como argumenta Gómez Urdañez, el principal proyecto ensinadista era ampliar y reforzar la armada española, construyendo más de cien barcos artillados en ocho años, con el fin de combatir a la marina inglesa en su lucha por el control del monopolio americano. Para conseguir aquel fin, España tenía que mantener su alianza con Francia y rearmarse de modo silencioso, manteniendo la paz durante aquellos años, enriqueciendo el Erario Real y difundiendo al exterior la imagen de un reinado pacífico entretenido en espectaculares fiestas reales¹². Así, Ensenada utilizó el teatro musical como estrategia propagandística, cuyos destinatarios principales eran el público extranjero presente en Madrid y el público europeo a través de las Gacetas informativas¹³. Es este último aspecto en el que el ensinadista Carlo Broschi Farinelli tendrá un papel clave y sobre el que este trabajo centrará su atención.

El gobierno de Ensenada fue destituido en 1754 y, a pesar de ello, Farinelli consiguió mantenerse en la corte gracias al apoyo de la reina.

4.3.- La influencia de Carlo Broschi Farinelli

Cuando Isabel Farnesio salió del Real Palacio para vivir como señora particular, quiso llevar a Farinelli; pero la reina doña Bárbara se opuso e hizo que su marido declarase que el músico italiano seguía al servicio suyo con las mismas ventajas que gozaba y otras muchas que pensaba concederle. Fue la principal y más deseada por el cantante despojar al Marqués Scotti de toda injerencia en las diversiones palaciegas y encargárselas a él. Entonces concibió un grandioso plan de representaciones escénicas, que fue vivamente aprobado por los Reyes¹⁴.

Durante el reinado de Felipe V, Farinelli había sido poco más que un espectador de las producciones operísticas organizadas por el Marqués de Scotti y el de Montealto, tal como se puede apreciar en su correspondencia con el conde Pepoli y en algunos

¹² GÓMEZ URDAÑEZ, *El proyecto político del Marqués de la Ensenada*, p. 7.

¹³ DOMÍNGUEZ, J.M., “Todos los extranjeros admiraron la fiesta”, pp.14-15.

¹⁴ COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p. 125.

documentos administrativos¹⁵. El nuevo rey, Fernando VI, le otorgó el control de los espectáculos teatrales, proyecto que Farinelli articuló entre las representaciones operísticas del coliseo del Buen Retiro y las fiestas de primavera en Aranjuez.

4.3.1.- Fiestas reales y temporadas operísticas

En primer lugar, Farinelli instauró desde 1747, una vez concluido el año de luto riguroso por la muerte de Felipe V, un sistema de representaciones operísticas que coincidía con la estancia de la corte en el Palacio madrileño del Buen Retiro, desde finales de septiembre hasta mediados de mayo¹⁶. Tal como se analiza más adelante, cada año se solían estrenar dos nuevas producciones operísticas con música especialmente compuesta para la corte española. Los estrenos solían tener lugar durante Navidad o carnaval y coincidiendo con el cumpleaños del rey, el 23 de septiembre. Aquellas producciones operísticas estaban formadas por un *dramma per musica* y un intermezzo.

Cada uno de aquellos estrenos y algunas de las representaciones posteriores fueron debidamente oficializados en la *Gaceta de Madrid*, que narraba todos los detalles que permitían al lector apreciar la suntuosidad e importancia de la ocasión, cumpliendo de este modo con una de las tácticas del proyecto ensenadista. Así, por ejemplo, se pudo seguir la noticia del estreno de la primera producción operística de 1748 en la que se mencionan tanto el drama como su intermezzo:

La noche del mismo día se representó en presencia de sus Majestades, Altezas, y concurrencia de toda la Grandeza, Ministros extranjeros, y Oficiales de la Real Casa, en su suntuoso Coliseo del Buen Retiro, una magnífica ópera, intitulada *Polifemo y Galatea*, puesta en música por los más hábiles Maestros de la Corte, habiendo merecido esta fiesta universal aplauso, así por el acierto que hubo en su ejecución y destreza de voces e instrumentos, como por lo vistoso de sus mutaciones, perspectivas, y festivo de sus intermedios. El día siguiente se representó en palacio comedia española, el domingo inmediato hubo baile y ayer por la noche se repitió la ópera¹⁷.

¹⁵ Véase CARRERAS, J.J., “Amores difíciles”, p. 223.

¹⁶ Son muy numerosos los estudios dedicados a la ópera en tiempos de Fernando VI, siendo la principal fuente de todos ellos COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*; de especialmente son los estudios modernos de CARRERAS, J.J., “L’opera di corte a Madrid (1700-1759)”, en A. Bellina (ed.) *Il teatro dei due mondi. L’opera italiana nei paesi di lingua ibérica*, Treviso, 2000, pp. 11-35; y en CARRERAS, J.J., “Amores difíciles”, pp. 218-221. Una visión de conjunto actualizada puede verse en el volumen de LEZA, J.M. (ed.), *La música en el siglo XVIII*, Historia de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 4, Madrid, 2014, pp. 307-352.

¹⁷ *Gaceta de Madrid* nº 6, Madrid 6 de febrero de 1748. Transcrita en TORRIONE, *De una corte a otra*, p. 252.

Pocos días después de aquella noticia, se publicó que “se continúan en Palacio las diversiones de bailes, óperas y comedias que se ejecutan alternativamente en presencia de sus Majestades, y Altezas, y concurrencia de toda la Grandeza, y personas de distinción que hay en la corte”¹⁸, y una semana después que “los Reyes, nuestros Señores, y las Señoras Infantas permanecen con la más constante salud en su Real Palacio del Buen Retiro, continuándose en su Real presencia las diversiones del Carnaval, distribuidas en exquisitos Bailes Franceses, ingeniosas Representaciones Españolas, y magníficas Operas Italianas”¹⁹. Así, la *Gaceta de Madrid* se convirtió en uno de los principales medios difusores de aquella imagen de corte pacífica entretenida en sus lujosas fiestas. Se utilizó también para oficializar los triunfos y ascensos de los ensenadistas, como por ejemplo las condecoraciones impuestas en abril de 1750 a Farinelli como caballero de la Orden de Calatrava y a Ensenada como caballero de la Orden del Toisón de Oro.

En segundo lugar, Farinelli organizó todas las fiestas reales de las jornadas de primavera en Aranjuez, convirtiendo todo aquel real sitio en un gran escenario para sus espectáculos²⁰. Allí solía tener lugar otro estreno, generalmente consistente en una obra de mediano formato, que coincidía con las celebraciones de la onomástica del rey, el 30 de mayo. El encargo de la composición de aquella obra lo hacía la reina Bárbara, o así consta en las noticias de la *Gaceta*, en las que también solía alabarse el buen hacer de Farinelli. La obra teatral se representaba dentro del palacio y, al concluir esta, los asistentes salían a los jardines para disfrutar de las iluminaciones y los fuegos artificiales²¹.

En 1752 se bautizó la denominada escuadra del Tajo²², destinada a un nuevo tipo de festejo regio y formada por varias embarcaciones que constituían una metáfora de la

¹⁸ *Gaceta de Madrid* n°7, Madrid 13 de febrero de 1748.

¹⁹ *Gaceta de Madrid* n°8, Madrid 20 de febrero de 1748.

²⁰ José Luis Sancho realiza un interesante estudio sobre las fiestas reales en Aranjuez en SANCHO, J.L., “Los sitios reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini”, en Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, pp. 175-196. Torrión aporta documentación relevante sobre los años de Farinelli en Aranjuez en TORRIÓN, M., “La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi)”, *Archivo español de arte*, LXIX, 275, Madrid, 1996, pp. 323-333.

²¹ Una descripción de aquellas fiestas de Aranjuez puede verse en la *Gaceta de Madrid* n° 23, Madrid 8 de junio de 1751, transcrita en TORRIÓN, *De una corte a otra*, pp. 274-275.

²² Este acontecimiento se detalla en la *Gaceta de Madrid* n°23 de 1752. Farinelli, en el segundo libro de *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro*, refleja toda la información sobre las falúas, el

flota naval del proyecto de Ensenada. Esta diversión consistía en el embarco de los reyes y sus cortesanos para realizar un recorrido fluvial por el Tajo. Se alternaba el simple placer del recorrido con la caza, la música de la orquesta, el canto de Farinelli acompañado al clave por los reyes y, finalmente, el desembarco en el Sotillo, que constituía un espectacular escenario nocturno lujosamente iluminado²³.

Según Sancho, la contribución más importante de Fernando VI en Aranjuez fue la ordenación urbanística del pueblo para solventar la necesidad de alojar a los artistas, protagonistas de las fiestas, y a los cortesanos, que conformaban el público. Además de la construcción de viviendas, se condujo agua potable hacia tres fuentes estratégicamente situadas dentro de la nueva población²⁴.

La muerte de la reina en 1758 y la del rey un año después acabaron con esta edad de oro de los grandes espectáculos cortesanos. No obstante, Farinelli dejó constancia de la mayor parte de aquellos espectáculos producidos en Buen Retiro y Aranjuez durante su gestión (1747-1758) en el manuscrito *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro*. Esta obra, que incluye valiosa información sobre diversos aspectos de la producción de los espectáculos, constituye una fuente fundamental para el estudio de la ópera cortesana durante el reinado de Fernando VI en general y para el presente estudio del intermezzo en particular. Como se detalla más adelante, el intermezzo estuvo en esta época asociada a las producciones operísticas del Buen Retiro y, a diferencia de los bufos del reinado anterior, los bufos al servicio de la corte viajarán a las jornadas de Aranjuez para formar parte del elenco de algunas de las producciones primaverales de otros géneros teatrales.

4.3.2.- La red de contactos de Carlo Broschi en su empresa operística

Durante los años en que Farinelli gestionó las temporadas operísticas del coliseo del Buen Retiro y los espectáculos de Aranjuez, se sirvió de la gran red de contactos que había establecido desde sus años en Italia. Con el fin de convertir los espectáculos cortesanos en los más magníficos de Europa, contactó, con la ayuda de su red, con los mejores artistas del momento. Reunió en Madrid a algunos de los más brillantes

recorrido, el desarrollo de las fiestas y detalla el nombre de los asistentes. Asimismo, incluye un diario de los embarcos entre 1754 y 1757.

²³ Véase la detallada descripción de estas fiestas en SANCHO, J.L., “Los sitios reales, escenarios para la fiesta”, pp. 185-190.

²⁴ SANCHO, J.L., “Los sitios reales, escenarios para la fiesta”, pp. 178-179.

cantantes, instrumentistas, compositores, pintores y escenógrafos, encargó la escritura de nuevos libretos a los dramaturgos más famosos y nueva música a los compositores más activos de la Italia de aquellos años. Entre aquellos contactos que ayudaron y aconsejaron a Farinelli se encuentran el conde boloñés Sicinio Pepoli²⁵ y el dramaturgo Pietro Metastasio²⁶. Tal como explica Domínguez, Farinelli se sirvió también de algunos agentes de la red ensenadista tanto para conseguir recursos humanos y materiales para sus espectáculos, como para difundir la espectacularidad de estos fuera de las fronteras españolas²⁷.

La correspondencia entre Farinelli y Pepoli, ya estudiada en los capítulos dedicados a los años de Felipe V, se prolonga hasta el verano de 1749. Como apunta Boris, las tres cartas correspondientes al periodo 1747-1749 están escritas por un cortesano que había llegado al punto culminante de su existencia y de su grado social, a la posición más alta que habría podido imaginar²⁸. Había dejado su carrera artística y se había convertido en el favorito de la monarquía, gestor del teatro lírico madrileño y político al servicio de la causa ensenadista.

Una carta enviada por Farinelli al conde en 1747²⁹, desde Madrid, revela importante información para el estudio del intermezzo. En ella anunciaba que la bufa Santa Marchesini había solicitado licencia al rey para retirarse a Italia y que éste se la había concedido de mala gana, por su buen hacer, y que le mantendría los privilegios de

²⁵ La correspondencia entre Farinelli y Pepoli está publicada en VITALI, C., *La solitudine amica*. Asimismo, es interesante el estudio dedicado a dicha correspondencia en BORIS, F., “Vado al teatro per disporre Festa. Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pepoli”, Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 349-364.

²⁶ La correspondencia entre Farinelli y Metastasio ha sido recientemente transcrita y publicada en formato electrónico dentro del Progetto Manuzzio y está disponible en:
https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf

Existen diversos estudios dedicados a la correspondencia mantenida por Farinelli y Metastasio: HEARTZ, D., “Farinelli and Metastasio. Rival twins of public favor”, *Early Music* 12/3, 1984, pp. 358-368. Un estudio desde el punto de vista de la producción de las óperas en Madrid, en SOMMER-MATHIS, A., “Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección escénica y dirección artística”, Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 383-404. Sobre la colaboración entre Farinelli y Metastasio, SOMMER-MATHIS, A., “La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena”, Casares y Torrente (eds.) *La ópera en España e Hispanoamérica* vol.1, ICCMU, Madrid, 2001, pp. 293-316; y VALENTE, M., “El canto di Farinelli e di Metastasio a Vienna”.

²⁷ DOMÍNGUEZ, J.M., “Todos los extranjeros admiraron la fiesta”, pp. 15-32.

²⁸ BORIS, F., “Vado al teatro per disporre Festa”, p. 350.

²⁹ Publicada en VITALI, C., *La solitudine amica*, pp. 185-186.

profesora de música. Asimismo, esta carta anuncia el importante papel que Antonio Marchesini tendría en la empresa operística durante el mandato de Farinelli³⁰:

Per mano di Don Antonio Marchesini riceverà questo mio foglio. Ho incaricato allo stesso che dica di me all'Eccellenza Vostra tutta la serie delle passate e presente situazione. Sempre avrà lei conosciuto averio della stima, dell'amicizia per Marchesini come per la di lui famiglia. Ho fatto tutto il mio meglio in ogni tempo fargli conoscere con prove evidente [...], e con particular distinzione, per ciò l'Eccellenza Vostra non ha che dubitare a parlargli con tutta libertà.

El violinista Marchesini, contratado al servicio de la corte española en 1746 a petición de su hermana Santa, se convirtió en el hombre de confianza de Farinelli para viajar a Italia y reunirse con sus contactos en Bolonia, Pepoli y el padre Martini. Asimismo, Farinelli informó en su *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro* que el violinista ejerció como correo para traer a España a algunos de los virtuosos italianos contratados por la corte para actuar en las producciones operísticas.

La última carta enviada a Pepoli, el 26 de agosto de 1749, informaba de que el conde había recomendado a Farinelli que contara con los servicios del compositor Niccolò Jommelli para sus producciones operísticas madrileñas. Este dato es de especial relevancia para el estudio del intermezzo, puesto que en la temporada siguiente se estrenó en el Buen Retiro el famoso *Il giocatore* con nueva música compuesta por Jommelli. En la carta, Farinelli explicaba a Pepoli que su recomendado no había sido del agrado del “Cembalo Reale”, pero que continuaría intentando hacer justicia al compositor. Añadía, también que a la corte llegaban cotidianamente las composiciones musicales de Italia.

L'Eccellenza Vostra mi raccomanda il signor Iomelli, ed un pittore. Per il primo ion e ho tutta la stima, e bramerei ubbidire alle premure dell'Eccellenza Vostra ma per ora mi vedo obbligato parlargli con la mia solita sincerità, che le composizioni sue non hanno avuto troppo incontro sopra a Cembalo Reale, dove si giudica da Sublime Persone. [...]. Di quanto dico, ne parlo solamente confidencialmente a Vostra Eccellenza. Io però venendomi occasione favorevole non lascerò di fare giustizia al signor Iomelli conoscendone ch'egli sicuramente è uomo di merito nel suo mestiere³¹.

³⁰ Elisabetta Pasquini aporta interesante documentación de Antonio Marchesini relacionada con los preparativos de la *Storia della Musica* de Giambattista Martini en PASQUINI, E., “Respinto da un impensato vento contrario in altro mare: Anton Raaff, il Farinelli e la Storia della musica di Giambattista Martini”, *Recercare* XXIX/1-2, Roma, 2017, pp. 181-252.

³¹ Publicada en VITALI, C., *La solitudine amica*, pp. 187-189.

Aunque no consta en la correspondencia, Corp justifica la comisión de óperas e intermezzi para la corte española a compositores como Jommelli, Latilla y Galuppi al filojacobismo de Farinelli y a su relación con la familia Pepoli³².

El estudio de Sommer-Mathis sobre el dramaturgo Pietro Metastasio muestra que éste escribía sus obras adaptándolas a las circunstancias y necesidades del lugar en que iban a ser estrenadas. Además, indica que el poeta trabajaba como director de escena y que en muchas de sus cartas solía dar instrucciones muy precisas tanto a compositores, como a cantantes y directores de teatro para que trabajaran de forma adecuada con sus textos³³. Farinelli, durante sus años como director teatral, fue aconsejado por su *caro gemello*, que no sólo le dio indicaciones sobre el montaje de sus obras, sino que aceptó los encargos de la corte española de acortar y modificar considerablemente algunos de sus dramas, que iban a ser puestos en música por nuevos compositores, y de escribir dos libretos nuevos: el de una *azione per musica* destinada a las jornadas de Aranjuez, *L'isola disabitata* y el de un drama para el Buen Retiro, *Nitteti*.

A pesar de las quejas de Metastasio por tener que recortar y manipular sus propios textos, los encargos de Farinelli llegaron en un momento difícil para el poeta. Al servicio de la corte imperial de Viena desde 1730, había mantenido una fructífera carrera junto al emperador Carlos VI, pero a la muerte de éste y debido a las penurias de la guerra de sucesión austriaca (1740-1748), se habían retirado los fondos para sufragar los elevados gastos derivados del teatro cortesano. Y en 1747, los teatros imperiales de Viena se habían convertido en salones de baile.

Metastasio ayudó también a Farinelli a conseguir caballos húngaros para Madrid³⁴, algunos de los cuales aparecerían en escenas de las producciones operísticas del Buen Retiro y, además, le aconsejó sobre nuevos compositores que podrían escribir para la corte. Así, por ejemplo, en una carta de 1749 le recomendó al napolitano Niccolò Jommelli, al igual que había hecho Pepoli unos meses antes:

Già che vi è carta e che ho scritto sì poco, vi applicherò qui una notizia, non una raccomandazione. Sappiate che ha composte qui due Opera mie un maestro napolitano

³² CORP, E., "Farinelli and the circle of Sicinio Pepoli: a link with the Stuart Court in exile", *Eighteenth Century Music* 2(2), Cambridge, 2005, pp. 311-319.

³³ SOMMER-MATHIS, A., "Entre Viena y Madrid", p. 384.

³⁴ SOMMER-MATHIS, A., "Entre Viena y Madrid", p. 386.

chiamato Niccolò Jommelli [...]. Egli mi ha sorpreso. Ho trovato in lui tutta la fecondità di Vinci. Presentemente è corso a Venezia a mettere in scena il mio *Ciro*, e torna subito in Vienna per far l'istesso servizio alla Didone: oltre di che è fermato per l'anno venturo a comporre due opere per questo teatro. Voi ne avrete certamente notizie altronde, ma è bene che ne sappiate anche il mio voto. Mi pare ch'egli desideri di farsi sentiré in Spagna. Se mai vi occorre, io vi assicuro che vi farà onore, Egli verrà, se lo volete, per un anno o per due: oltre le sue opere che farà di nuovo, non avrà difficoltà d'accomodar quelle opere vecchie che vorrete: e, se vi trovaste più comodo a farlo scrivere e mandare le sue composizioni, come si è fatto con Leo, accetterà parimente il partito. In somma è pasta da dargli quella forma che si vuole. Fate uso della notizia, che non è raccomandazione, e non esige risposta ostensibile³⁵.

Finalmente, Farinelli encargó a Jommelli la composición de nueva música para dos dramas, *Demetrio* y *Semiramide riconosciuta*, y para el famoso intermezzo *Il giocatore*. El compositor se mostró descuidado, incumpliendo los plazos de entrega acordados, y aunque, en un primer momento, Metastasio defendió “l'anima tranquilla e serena” de su protegido³⁶, no cuestionó la decisión de Farinelli de no volver a encargarle composición alguna después de aquellas tres obras.

De igual modo, Metastasio recomendó a Farinelli que contase con los servicios de otro compositor napolitano: Gioacchino Cocchi.

Non so se abbiate mai veduta qualche cosa di un maestro di cappella napoletano chiamato Cocchi: io ho veduta un'opera sua, cioè la mia *Semiramide*, e mi ha veramente contentato. Avvertite ch'io ve lo raccomando: egli non mi conosce, io non lo conosco e nessuno mi ha parlato a suo favore per proporlo; ma son così rimasto persuaso della brevità, del fuoco, dell'espressione e del giudizio della sua *Semiramide*, ch'io non saprei augurarmi miglior musica per la nuova mia opera. Replico che non ho ombra d'impegno a suo favore, e che parlo con quella candida abbondanza di cuore ch'io uso per natura con tutti, e particolarmente col mio caro gemello³⁷.

Cocchi ya había compuesto la música para uno de los intermezzi madrileños, *Il cavalier Bertone*, antes de la recomendación del poeta y unas semanas después de esta carta se estrenó en Buen Retiro su otro intermezzo nuevo, *La burla da vero*, por lo que es posible que, en este caso, alguien hubiera recomendado al compositor en años anteriores. En cambio, Cocchi no recibió el encargo de la corte española de componer la música para ningún drama. No consta en la correspondencia de Metastasio mención alguna al otro compositor napolitano de intermezzo, Gaetano Latilla, ni a los bufos que trabajaron en Madrid en el periodo correspondiente al reinado de Fernando VI.

³⁵ Carta de Metastasio a Farinelli del 12 de noviembre de 1749, en la edición de la correspondencia completa del Progetto Manuzzio, pp. 218-222. Se ha transcrito de forma parcial para resaltar los párrafos más importantes para esta investigación.

³⁶ Carta de Metastasio a Farinelli del 9 de enero de 1751, en la edición de la correspondencia completa del Progetto Manuzzio, pp. 304-305.

³⁷ Carta de Metastasio a Farinelli del 7 de septiembre de 1754, en la edición de la correspondencia completa del Progetto Manuzzio, p. 477

La colaboración entre Metastasio y Farinelli se mantuvo durante todo el mandato del segundo, que finalizó con la muerte de los reyes, en 1758 y 1759, y con el posterior destierro al que Carlos III sometió al cantante. Durante aquellos años, además de colaborar en la dramaturgia de los textos, Metastasio aconsejó a Farinelli sobre los compositores y escenógrafos, y le ayudó en las negociaciones de los contratos de algunos de los mejores cantantes europeos³⁸.

En último lugar, al igual que durante el reinado de Felipe V los agentes diplomáticos de Carlos de Borbón habían actuado como intermediarios al servicio de las producciones cortesanas³⁹, durante el reinado de Fernando VI intervinieron en tales lides figuras como los embajadores españoles en París y Viena, el duque de Huéscar y el conde de Torrepalma. Desde París, Huéscar se encargaba de publicitar en las gacetas de Holanda las fiestas cortesanas españolas, con todo detalle y poniendo especial énfasis en la gestión de Farinelli⁴⁰, exportando así la imagen espectacular de la nueva corte española. Otro de los personajes de la red ensenadista que informó e intercambió libretos con Farinelli después de la caída de Ensenada fue el conde de Torrepalma, embajador de la corte española en Viena. Asimismo, una de las cartas de Farinelli a Torrepalma, confirma que el segundo le recomendó cantantes bufos para que fueran contratados para las producciones del Buen Retiro, a lo que Farinelli respondió que ya se encontraban trabajando al servicio real los florentinos Rosa Puccini y Michele del Zanca⁴¹.

4.4.- Nuevos bufos al servicio de la corte española

Tras nueve años ininterrumpidos de representaciones de intermezzi en la corte española de la pareja Marchesini-Garofalini y unos meses después de la proclamación del nuevo rey Fernando VI, solicitó licencia a éste para retirarse a Italia. El 16 de abril de 1747, el rey le concedió permiso para retirarse, conservando el “honor de Profesora

³⁸ Una de aquellas virtuosas fue la soprano Colomba Mattei, que fue contratada por la corte española para que comenzara a trabajar a principios de 1759, tal como especifica Farinelli en su manuscrito *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro*. La muerte de Fernando VI y el destierro del cantante, impidieron que Mattei llegara a trabajar en España.

³⁹ Véase el epígrafe 3.2 del Capítulo 3.

⁴⁰ DOMÍNGUEZ, J.M., “Todos los extranjeros admiraron la fiesta”, pp. 29-30.

⁴¹ La carta de Farinelli a Torrepalma, fechada el 27 de febrero de 1758, esta publicada en DOMÍNGUEZ, J.M., “Todos los extranjeros admiraron la fiesta”, pp. 52-53.

de Música”⁴². Para reemplazarla, llegó en aquel mismo año a la corte, desde Nápoles, la cantante Elena Pieri⁴³. Ésta formó pareja bufa con Garofalini durante nueve años (1747-1756) y representó los intermezzi especialmente puestos en música para la corte de España. La última vez que vemos su nombre mencionado en un libreto es en 1756, momento a partir del cual no existe documento alguno que pruebe si Pieri falleció en Madrid o si regresó a Italia.

En 1757 llegaron dos nuevos cantantes procedentes de Florencia, la soprano Rosa Puccini y el tenor Michele del Zanca. La llegada de aquellos dos especialistas en *dramma giocoso* goldoniano propició un importante cambio en el repertorio cortesano de intermezzi. La habitual pareja de bufos se amplió, junto con Garofalini, para formar un trío estable que comenzó a cultivar el intermezzo a tres voces. Zanca y Puccini aportaron un repertorio diferente al que se había interpretado durante años en la corte española. La muerte de Bárbara de Braganza en 1758 y la de Fernando VI, unos meses después, truncó la carrera de los florentinos en Madrid al poco tiempo de su llegada a la corte.

Cotarelo, resumiendo la información detallada por Farinelli, hace una descripción de las atenciones que recibían los virtuosos italianos al llegar a la corte española, durante los años que duró el reinado de Fernando VI, que debieron de ser las que estos tres cantantes recibieron:

Las condiciones en que eran recibidos y modo como se les trataba, eran éstas: durante los primeros ocho días de su llegada, que era un acontecimiento, se daba a cada uno casa, comida y cena por cuenta del rey, gastando tres doblones al día; si el cantante prefería dinero, se le entregaba. Cuando ya quedaban admitidos, se les daba casa con buenos muebles. A las damas se les daba 1000 reales por cada representación de ópera o serenata. A los hombres 450 reales. Esto aparte del sueldo que cada cual tuviese. Se les daba también el traje propio de la ópera o serenata. Se les servía en vajilla de plata, que era diferente según la categoría el cantante. Pero ésta se recogía cuando se iban⁴⁴.

Piperno argumenta que la evolución natural de la mayoría de los cantantes, compositores y libretistas de intermezzo fue la especialización en *opera bufa* y *dramma giocoso*⁴⁵. Tal como se explicará a lo largo de este capítulo, la situación de todos aquellos profesionales que trabajaron para la corte española durante el reinado de

⁴² AGP, Expedientes personales, Caja 12960/67.

⁴³ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 142

⁴⁴ COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p. 126. Véase BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 57-68.

⁴⁵ PIPERNO, F., “Opera production to 1780”, pp. 63-67.

Fernando VI fue inversa. Tanto los nuevos bufos, como los compositores a los que se encargó escribir música, eran especialistas en *dramma giocoso* y *commedia per musica* que debieron de dedicarse en España al cultivo de un género ya obsoleto en gran parte de Italia⁴⁶: el intermezzo.

4.4.1.- Elena Pieri

Poco se conoce de los orígenes de la cantante hasta que aparecen los primeros vestigios de su carrera en Nápoles en 1737, representando *commedie per musica* junto a los virtuosos de la Real Capella. Actuó por primera vez en la temporada de primavera, interpretando el papel de Fiammetta en el estreno de *L'errore amoroso*⁴⁷, de Jommelli-Palomba, y en otoño del mismo año interpretó, junto a la misma compañía, el papel de Cecchina en el estreno de *La simpatia del sangue*⁴⁸, de Leo-Trinchera.

Entre 1737 y 1747, Pieri frecuentó el entorno musical de la capilla real napolitana, actuando junto a algunos de los virtuosos, como Gioacchino Corrado –el bufo al servicio de Carlos de Borbón que había comenzado su carrera representando intermezzi junto a Santa Marchesini–. Actuó junto a él durante cuatro años en un total de seis comedias diferentes. En aquellos años junto a Corrado, 1737-1740, estrenó dos comedias de Niccolò Jommelli⁴⁹. Pieri actuó en una única ocasión fuera de Nápoles, en 1746, cuando viajó a Palermo para participar en la producción del *Alessandro Severo*⁵⁰ de Andrea Bernasconi. Un año después, en la primavera de 1747, volvió a Nápoles para actuar en los estrenos de *La maestra*⁵¹ y *La Costanza*⁵², dos *commedie per musica* de Antonio Palomba, la primera de ellas con música de Gioacchino Cocchi.

⁴⁶ Otro importante centro de cultivo del intermezzo en los años 40 y 50 fue Roma, donde se continuó estrenando repertorio escrito a 3 o 4 voces, con música de Cocchi, Jommelli, Conforto y Di Capua, entre otros.

⁴⁷ SARTORI: 9225.

⁴⁸ SARTORI: 22040.

⁴⁹ *L'errore amoroso* (1737) y *L'Odoardo* (1738).

⁵⁰ SARTORI: 871.

⁵¹ I-Bc: Lo.1177; SARTORI: 14623.

⁵² SARTORI: 6768.

No se conoce la fecha exacta de la llegada de Elena Pieri a Madrid, pero sí que fue el Príncipe de San Nicandro quien la trajo de la corte de Nápoles⁵³, estableciéndola al servicio de la corte por un sueldo de “286.152 reales y 32 más de vellón, que los cobra en la Tesorería Mayor”⁵⁴. La primera aparición de la cantante en la escena madrileña tuvo lugar en el carnaval de 1748, protagonizando el intermezzo de Pergolesi *La contadina astuta*⁵⁵, durante los entreactos de *Il Polifemo*, de Corselli, Corradini y Mele. Como se muestra en la Tabla 4.1, representó durante su estancia en la corte un total de trece intermezzi diferentes, algunos de ellos de nueva composición y, a parte de éstos, participó también en las jornadas de Aranjuez, representando el *componimento drammatico Festa Cinese*⁵⁶, en 1751, y en la *cantata boscareccia Le Mode*⁵⁷, en 1754.

A pesar de haberse formado en Nápoles junto a uno de los más relevantes intérpretes de intermezzo, Gioacchino Corrado, Pieri nunca había interpretado obras de aquel género antes de su llegada a España⁵⁸ y, por tanto, no conocía las obras del repertorio. No obstante, las técnicas de actuación de la *commedia per musica* eran las mismas que las requeridas para la representación de intermezzo. En este caso, se mantuvo el sistema clásico de transmisión del repertorio: un ya experto en el género intermezzo, Tomaso Garofalini, enseñó el oficio a su nueva pareja artística durante su estancia en Madrid.

Pieri fue la responsable de estrenar todos los intermezzi compuestos para Madrid por Cocchi, Jommelli, Latilla y Corselli⁵⁹, un repertorio muy similar al que había estrenado en sus años italianos, que había consistido en comedias de los libretistas Antonio Palomba, Gennaroantonio Federico y Tomaso Mariani, puestas en música por

⁵³ Domenico Cattaneo fue Príncipe de San Nicandro, Grande de España de primera clase, caballero de las Reales Órdenes de San Genaro y del Toisón de Oro. Desde 1740 fue el embajador de la corte de Nápoles en España.

⁵⁴ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 142

⁵⁵ E-Mn: T/24134.

⁵⁶ E-Mn: T/19722.

⁵⁷ E-Tp: 17948.

⁵⁸ Debido a que el género intermezzo ya no se cultivaba en Nápoles cuando Pieri comenzó su carrera en 1737.

⁵⁹ La llegada de Elena Pieri a Madrid coincidió con un cambio importante en la elección del repertorio de intermezzo. Ella protagonizó los intermezzi compuestos para la corte española por Gioacchino Cocchi, Gaetano Latilla, Niccolò Jommelli y Francesco Corselli. Este repertorio se estudia con profundidad en el capítulo 6.

los compositores napolitanos de la nueva generación, como Niccolò Jommelli y Gioacchino Cocchi.

Tabla 4.1. Representaciones de Elena Pieri en la corte española (1747-1757)⁶⁰

AÑO	FECHA	LUGAR	OBRA	GÉNERO	ROL
1748	Carnaval	BR	<i>La contadina astuta</i>	intermezzo	Livietta
1748	23/09	BR	<i>Il Cavalier Bertone</i>	intermezzo	Pericchita
1748	27/12	BR	[intermezzo]	intermezzo	
1748-49		BR	<i>Monsieur de Porsugnacco</i>	intermezzo	Grilletta
1749	12/01	BR	<i>L'impresario delle Canarie</i>	intermezzo	Dorina
1749	23/09	BR	<i>Il Cavalier Bertone</i>	intermezzo	Pericchita
1750	carnaval	BR	<i>Le due dottori</i>	intermezzo	Carlotta
1750	carnaval	BR	<i>La serva scaltra</i>	intermezzo	Dorilla
1750		BR	<i>La fantesca</i>	intermezzo	Merlina
1751	30/05	Aranjuez	<i>Festa ciñese</i>	componimento drammatico	Tangia
1751	23/09	BR	<i>Il giocatore</i>	intermezzo	Serpilla
1751	04/12	BR	<i>Ciascheduno al suo negozio</i>	intermezzo	Eurilla
1754	23/09	BR	<i>La burla da vero</i>	intermezzo	Dalina
1754	30/05	Aranjuez	<i>Le mode</i>	cantata boscareccia	Egeria
1756	23/09	BR	<i>La preziosa ridicola</i>	intermezzo	Dulcinea
1750-57			<i>L'uccellatrice</i>	intermezzo	Margellina

La cantante fue muy apreciada en la corte y, a parte de su sueldo como virtuosa, fue obsequiada con un reloj de oro de repetición⁶¹. Recibió, entre 1751 y 1755, pagas extra por participar en las jornadas del Real Sitio de Aranjuez y su nombre consta, asimismo, en la lista de pagos de profesores de música o de suplentes en las representaciones del teatro en los años 1750, 1753 y 1754⁶². Pieri cobraba menos que los demás virtuosos, pero esto no significa que su trabajo estuviera menos valorado que el de los cantantes de ópera seria, sino que dicha reducción de sueldo pudo deberse a que los papeles que protagonizaba eran más cortos o a que actuaba en menos ocasiones que los otros cantantes.

⁶⁰ Tabla elaborada con la información extraída de los libretos de las representaciones, la correspondencia de la Infanta María Antonia a Isabel Farnesio y *Descripción del estado del Teatro del Buen Retiro* de Carlo Broschi. La reconstrucción de todas las representaciones de la Pieri, incluyendo las de Italia, se puede consultar en el Apéndice documental nº2.

⁶¹ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 151.

⁶² BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 169-177

4.4.2.- Rosa Puccini y Michele del Zanca

Los graciosos Rosa Puccini y Miguel Zanca llegaron en el otoño de 1757 con el sueldo de 350 y 400 doblones de oro, que en 1758 se les aumentaron a 400 y 450. Rosa Puccini recibió además como regalo 40 doblones, y le gratificaron la jornada de Aranjuez de 1758 con 3.011 reales y 26 maravedís de vellón. Miguel Zanca recibió, por la misma jornada de Aranjuez, 3.764 reales con 24 maravedís, y le regalaron una caja de oro.⁶³

Los nuevos cantantes, llegados a la corte española en el otoño de 1757, eran florentinos y habían comenzado su actividad en el norte de Italia a principios de los años 50. Zanca había comenzado su carrera en el Teatro di Via del Cocomero de Florencia, en el carnaval de 1751. Actuó junto a la bufa, también florentina, Geltrude Boni con quien, casualmente, representó dos intermezzi relacionados con el repertorio madrileño: en primer lugar, *La donna accorta*⁶⁴, de Johann Adolf Hasse. Como se explicará en el siguiente capítulo, este intermezzo también fue representado en Madrid con el título de *Il Baron Cespullo*. En segundo lugar, Zanca y Boni representaron *La finta locandiera*⁶⁵ del compositor catalán residente en Florencia Niccolò Valentí. Tal y como especifica el libreto, esta fue la primera representación de dicho intermezzo por lo que, casi con seguridad, fue escrito especialmente para la pareja de Boni-Zanca. Como también se detalla en el siguiente capítulo, Valentí fue uno de los compositores que puso música a uno de los intermezzi madrileños.

El estudio de todos los libretos consultados muestra que, en la primavera de 1751, Zanca entró a formar parte de la Compagnia Nazionale Toscana, gestionada por el empresario Pietro Pertici. Éste había comenzado su carrera en los años 20 como especialista en intermezzo y, junto a su mujer, Caterina Brogi Pertici, había formado pareja bufa desde la temporada 1741 en el Teatro Sant'Angelo de Venecia, interpretando los más conocidos intermezzi. Desde 1750 dirigió la Compagnia Nazionale Toscana, especializada en comedia y *dramma giocoso per musica* y residente en el Teatro Cocomero de Florencia, en la que actuaba junto a otros seis cómicos. De este modo, el tenor Michele del Zanca había comenzado a especializarse en la interpretación de *dramma giocoso* goldoniano junto a otros cómicos que también procedían del mundo del intermezzo.

⁶³ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 142.

⁶⁴ I-Bc: Lo.2507.

⁶⁵ I-Bc: Lo.5464.

Una joven soprano florentina sin experiencia alguna, Rosa Puccini, se unió a la compañía de Pertici en la primavera de 1752, para la producción de *I Cicisbei delusi*⁶⁶ en el Teatro San Sebastiano de Livorno. Puccini y Zanca actuaron en Florencia junto a la compañía hasta el final de la temporada de 1754 y, durante aquellos años, también se consolidaron como pareja bufa para representar tres intermezzi. En 1752, presentaron en Florencia el intermezzo de Drusilla e Strabone, *La vedova ingegnosa*⁶⁷, con música de Giuseppe Selitti. En el carnaval de 1754 estrenaron, junto a Filippo Marioni, el intermezzo a tres *Don Girone*⁶⁸, en cuyo libreto podemos observar cómo el mismo Zanca firmó la dedicatoria para el “Illustrissimo Signor Antonino Ugoccioni”. Tal y como expresa el cómico, la pequeña compañía que representaba el intermezzo estaba bajo la protección del patricio florentino. Aquel intermezzo, como se explica en el capítulo 5, coincide con el *Don Frullone*⁶⁹ que se encuentra entre las fuentes españolas de intermezzo. Puccini y Zanca estrenaron, también en el carnaval de 1754, el intermezzo a cuatro *Il Terrazzano*⁷⁰, con música del maestro napolitano Gioacchino Cocchi.

En 1755, la pareja de bufos viajó a Bolonia junto a la compañía de Giovanni Lovatini, con la que representaron *drammi giocosi* de Carlo Goldoni en el norte de Italia durante dos temporadas. Casualmente, en esta compañía entraron en contacto con dos cantantes relacionados con uno de los intermezzi representados en Madrid: *L’Uccellatrice* de Jommelli. Esto indica que Puccini y Zanca pudieron haber conocido el intermezzo en aquellos años en que formaron parte de la compañía y pudieron haberlo llevado como parte de su repertorio a Madrid. Justo antes de partir hacia España, en la primavera de 1757, la pareja se encontraba en Turín, interpretando en el Teatro del Príncipe de Carignano, *L’opera in prova alla moda*⁷¹ y la *tragedia tragicuísima Urganostocoor*, ambas con música del napolitano Gaetano Latilla. En el otoño de aquel mismo año, llegaron a la corte de España para trabajar como bufos.

⁶⁶ SARTORI: 5561.

⁶⁷ I-Fn: MAGL.21.8.271.

⁶⁸ I-Rn: 35.7.A.11.3.

⁶⁹ E-Mp: MUS/MSS/344.

⁷⁰ I-Fn: MAGL.21.8.269.

⁷¹ SARTORI:17108.

Zanca estaba relacionado con uno de los virtuosos que trabajaba en la corte española desde 1753, el también florentino Giacomo Veroli. Ambos habían coincidido en la compañía de Pertici durante la temporada del Cocomero de Florencia, en 1752, en las producciones de los *drammi per musica* *L'impresario alla moda* y *Lo spensierato*. Veroli había llegado a Madrid para la producción de la *Semiramide riconosciuta* de septiembre de 1753 y, tras una estancia en Lisboa en 1755⁷², se instaló en la corte madrileña hasta 1758.

Parece que el conde de Torre Palma había recomendado otros bufos a Farinelli tras el cese de Elena Pieri, a lo que el segundo contestó que Zanca y Puccini ya habían sido contratados al servicio real. Así se puede ver en una carta enviada por Farinelli al conde:

P.S. già dissi che non potesse sciare la sua premura raccomandandomi parte buffe per questo Real Treatro. Il Sigr. Zanca e la Sigra. Puccini stavano già accordati. Questi hanno incontrato il genio dei nostri Patroni e l'ho rifermati⁷³.

Pieri y Zanca se unieron a Tomaso Garofalini en 1757 para formar el trío bufo de la corte española donde, desde aquel momento, se empezó a cultivar el intermezzo a tres voces. Su primera puesta en escena fue el *Don Trastullo*⁷⁴, de Jommelli, que interpretaron en el Teatro del Buen Retiro en septiembre de 1757, con motivo de las celebraciones de cumpleaños del Rey. Y, unos meses más tarde, en el carnaval de 1758, representaron *L'Ortolanella astuta*⁷⁵, de Valentí-Casorri, la que fue, probablemente, su última actuación en Madrid.

Cuando el nuevo rey, Carlos III, licenció a todos los artistas italianos de la corte, algunos de ellos retornaron a sus circuitos italianos de origen. Puccini reapareció en el Teatro Vecchio de Mantua en la estación de carnaval de 1760, interpretando *L'Antigono*⁷⁶, casualmente junto a Giacomo Veroli, que había coincidido con Zanca en la Compagnía Nazionale Toscana en 1752 y con el que los bufos habían vuelto a coincidir en Madrid. Por el contrario, Zanca permaneció en Madrid junto a algunos

⁷² Veroli actúa en las producciones de *La clemenza di Tito* y *Antigono*, ambas de Antonio Mazzoni, del teatro de la corte de Lisboa. SARTORI: 5795 y 2134.

⁷³ Carta enviada por Carlo Broschi al conde de Torre Palma el 27 de febrero de 1758, transcrita íntegramente en DOMÍNGUEZ, J.M., "Todos los extranjeros", pp. 52-53.

⁷⁴ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 104.

⁷⁵ E-Mn: T/23792.

⁷⁶ SARTORI: 2145.

cantantes de la compañía de Farinelli y, tal como indica Cotarelo, viendo que no era viable sostener los gastos de las grandes producciones operísticas del Teatro del Buen Retiro, intentaron poner en marcha una temporada propia de ópera cómica en el Teatro de los Caños del Peral. Zanca dirigió una petición al Rey, solicitando permiso para establecerse en dicho teatro y el Corregidor de Madrid transmitió la petición al Ayuntamiento en los siguientes términos:

El Ilustrísimo Señor Obispo de Cartagena⁷⁷, Gobernador del Consejo, en papel de ayer me previene lo siguiente: Habiéndose hecho instancia al Rey por Miguel Zanca, gracioso que fue del Real Teatro, y Cayetano Molinari, de nación italiana, solicitando el permiso para representar en el Coliseo de los Caños del Peral óperas de Goldoni, composición de música y bailes, prevengo a V.S. me informe lo que en este asunto se le ofreciese y pareciese, expresando la práctica que hubo antiguamente en estas representaciones, especialmente para la concurrencia de alguno de los jueces que puedan contener algún desorden que podrá temerse, siendo por la noche... Madrid, 3 de marzo de 1760.- Diego Obispo de Cartagena⁷⁸.

Según Cotarelo, “el arzobispo de Toledo, don Luis Fernández de Córdoba y Guzmán, aconsejó al Rey que no se permitiesen tan perjudiciales espectáculos, así que se les negó el permiso”⁷⁹. De este modo, llegó a su fin la carrera de Zanca en España. El cantante no debió de tardar en partir hacia Italia al recibir tan rotunda respuesta ya que, en otoño de aquel 1760, aparecía en el Teatro Marsigli Rossi de Bolonia interpretando el *drama giocoso La scaltra spiritosa*⁸⁰. El bufo continuaría una interesante carrera, hasta el año 1780, actuando en toda Italia, Viena y Londres.

4.5.- Fuentes españolas conservadas

4.5.1.- Los intermezzi en ‘Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro’

La primera fuente importante para el estudio del intermezzo durante el reinado de Fernando VI es el manuscrito de Farinelli *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro*, en cuyo primer libro se dan detalles de todas las funciones hechas entre 1747 y 1758. Una de las secciones en que se divide el manuscrito, denominada “Noticia por menor de todas las funciones de Operas, Serenatas e Intermedios que se han representado para diversión de Ss. Ms. en el Coliseo del Buen

⁷⁷ Diego de Rojas y Contreras, gobernador del consejo real.

⁷⁸ Archivo Municipal de Madrid. Sección de espectáculos. Leg. De 1760. Citado en COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p. 192

⁷⁹ COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p. 193

⁸⁰ I-Rn: 35.5.K.19.3.

Retiro y en el Real Sitio de Aranjuez, desde el año de 1747 hasta el presente de 1758”⁸¹, proporciona un listado de 17 intermezzi. Se dividen entre los “que estaban existentes” y los “que se han puesto nuevos desde el año 1747 hasta el de 1758”, como se detalla en la Tabla 4.2. Cabe mencionar un detalle en este listado del manuscrito de Farinelli, mientras la ortografía de todos los dramas y obras pertenecientes a otros géneros teatrales de mediano formato es correcta, los títulos de todos los intermezzi están escritos de una forma descuidada, algunos de ellos castellanizados, otros con los nombres de los personajes cambiados y otros con faltas de ortografía, lo que podría mostrar una menor atención hacia las obras de este género.

Tal como indica Farinelli en el título de la sección, todos estos intermezzi fueron representados en la corte española entre 1747 y 1758. Tras realizar un detallado estudio de todas las fuentes conservadas y fechar muchas de las representaciones se ha podido clarificar las implicaciones de estas dos categorías. La música de todos los intermezzi “que ya estaban” había sido compuesta antes de 1747, mientras que la de todos aquellos “puestos nuevos” eran obras de nueva composición o encargos de Farinelli durante los años de su mandato.

*Tabla 4.2. Lista de intermezzi representados entre 1747 y 1758 aportada por Farinelli*⁸²

INTERMEDIOS QUE ESTABAN	INTERMEDIOS PUESTOS NUEVOS
<i>El varon Cespuglio o el Catapos</i> , del Sr. Sassone	<i>Il cavaglier Bertoldo</i> , del Sr. Cocchi
<i>La serva patrona</i> , del Sr. Pergolese	<i>La burla dabero, o los Parientes</i> , del Sr. Cocchi
<i>La contadina astuta o el Tracollo</i> , Sr. Pergolese	<i>La estatua, o Cada uno a su negocio</i> , del Sr. Latilla
<i>El impressario</i> , del Sr. Antonio Lotti, veneciano	<i>Il giucator</i> , del Sr. Jommelli
<i>Dn. Tavarano</i> , del Sr. Sassone	<i>La ucellatrice</i> , del Sr. Jommelli
<i>El capitan Galopo</i> , del Sr. Sassone	<i>El Cuoco, o El Marqués del Bosco</i> , del Sr. Corcelli
<i>Los Doctores</i> , del Sr. Sassone	<i>Don Trastulo a tres voces</i> , del Sr. Jommelli
<i>El Tutor y la Pupila</i> , del Sr. Sassone	<i>El conde Tulipano a tres voces</i> , del Sr. Albita Catalano
<i>La Moglie a forza</i> , del Sr. Sassone	

4.5.2.- Libretos

Se han localizado los libretos de once producciones de intermezzo fechados entre 1747 y 1758 (como se muestra en la Tabla 4.3), que se analizarán en detalle en los

⁸¹ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 91.

⁸² BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 103-107. Se ha conservado la ortografía original del manuscrito de Farinelli.

capítulos 5 y 6. Se conservan los libretos de todas las obras listadas por Farinelli, aunque a veces con un título diferente, a excepción de *La serva padrona* de Pergolesi, y de *Don Trastullo* y *L'ucellatrice* de Jomelli. Estos once libretos se han encontrado en cuatro bibliotecas diferentes: *La contadina astuta*, *Il cavalier Bertone*, *Ciascheduno al suo negozio*, *La burla da vero* y *L'ortolanella astuta*, en la Biblioteca Nacional de España; *Il baron Cespullo*, *La fantesca*, *Il giocatore* y *La preziosa ridicola*, en el Fondo Borbón-Lorenzana de Toledo; *Li due dottori*, en la Biblioteca de Cataluña; y *La serva scaltra*, en la Biblioteca della musica de Bolonia.

Tabla 4.3. Libretos de producciones de intermezzo en la corte española (1747-1758)

AÑO	INTERMEZZO	SIGNATURA
1747	<i>Il baron Cespuglio</i>	E-Tp: 4-22897
1748	<i>La contadina astuta</i>	E-Mn: T/24134 / E-Tp: 7381
1748	<i>Il cavalier Bertone</i>	E-Mn: T/24135 / E-Tp: 22314
1750	<i>Li due dottori</i>	E-Cat: M 598/23
1750	<i>La serva scaltra, ossia La moglie a forza</i>	I-Bc: Lo.7141
1750	<i>La fantesca</i>	E-Tp: 24250
1751	<i>Il giocatore</i>	E-Tp: 22334
1751	<i>Ciascheduno al suo negozio</i>	E-Mn: T/11592 y 24080
1754	<i>La burla da vero</i>	E-Mn: T/23804
1756	<i>La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco</i>	E-Tp: 24241
1758	<i>L'ortolanella astuta</i>	E-Mn: T/23792

4.5.3.- Manuscritos musicales en archivos españoles

La colección de manuscritos musicales la Real Biblioteca, de la que se estudia algunos ejemplares con detalle en el capítulo 7, incluye la música de quince de los diecisiete intermezzi citados por Farinelli (detallados en la Tabla 4.4). Virtualmente, casi todos los manuscritos presentan características físicas similares, siendo la mayoría partes orquestales escritas por el copista oficial de la corte y del Teatro del Buen Retiro, Joseph Alagueró⁸³. La mayoría de ellas están encuadernadas con un tipo de papel especial de colores que parece ser el “papel jaspeado”⁸⁴ referido por Farinelli, que es

⁸³ Águeda Pedrero-Encabo realiza un análisis sobre la grafía del copista Joseph Alagueró en PEDRERO-ENCABO, A., “Una nuova fonte degli ‘Essercizi’ di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Català (E-OC)”, *Fonti musicali italiane* 17, Società Italiana di Musicologia, 2012, pp.151-173.

⁸⁴ BROSCI, C., *Fiestas Reales*, p. 73.

diferente del “tafilete” o de la combinación de cartón y papel utilizado para otros manuscritos musicales. Este tipo de encuadernación es descrita como “rústica en papel peine del s. XVIII” en el catálogo de la Real Biblioteca.

Tabla 4.4. Manuscritos musicales de intermezzi en la RB (1747-1758)

INTERMEZZO	COMPOSITOR	SIGNATURA
<i>Don Tabarano</i>	J.A. Hasse	MUS/MSS/427
<i>L'impresario delle Canarie</i>	A. Lotti	MUS/MSS/437
<i>Il tutore</i>	J.A. Hasse	MUS/MSS/433
<i>Baron Cespullo</i>	J.A. Hasse	MUS/MSS/430
<i>La serva padrona</i>	G.B. Pergolesi	MUS/MSS/425
<i>La contadina astuta</i>	G.B. Pergolesi	MUS/MSS/423
<i>Cavalier Bertone</i>	G. Cocchi	MUS/MSS/436
<i>Grilletta e Porsugnacco</i>	J.A. Hasse	MUS/MSS/292
<i>Le due dottori</i>	J.A. Hasse	MUS/MSS/440 y 426
<i>Capitan Galopo</i>	J.A. Hasse	MUS/MSS/429
<i>Il giocatore</i>	N. Jommelli	MUS/MSS/435
<i>Cada uno a su negocio</i>	G. Latilla	MUS/MSS/439
<i>La burla da vero</i>	G. Cocchi	MUS/MSS/432
<i>Il marchese del Bosco</i>	F. Corselli	MUS/MSS/428
<i>Don Trastullo</i>	N. Jommelli	MUS/MSS/434
<i>L'Aucelatrice</i>	N. Jommelli	MUS/MSS/424
<i>Don Frullone</i>	B. Felici	MUS/MSS/344

Hay dos intermezzi manuscritos más que no se encuentran en la lista de Farinelli: *Monsieur de Porsugnacco* de Johann Adolf Hasse y *Don Frullone* de Bartolomeo Felici. El aspecto de ambos es diferente al del resto de las fuentes musicales ya que se trata de partituras generales. El primero está encuadernado en cartón en pergamino, con el lomo recubierto en papel azul, tejuelo que indica “Farza Porsugnacco”. El manuscrito de *Don Frullone* está encuadernado en papel azul con tejuelo rosa que indica “Dn. Frullone. Intermezzo”. De cualquier modo, la relación de estas obras con las representadas durante los años de Fernando VI es indiscutible ya que en aquellos años se representaron un total de seis intermezzi de Hasse y, como se argumentará más adelante, el intermezzo de Felici pertenecía al repertorio traído por los nuevos bufos florentinos.

4.5.4.- Correspondencia

Finalmente, Cotarelo proporciona una fuente documental de gran relevancia que aporta información diferente y ayuda a fechar algunas representaciones de las que no existe libreto: las cartas enviadas por la infanta M^a Antonia, desde el Palacio del Buen Retiro, a su madre Isabel Farnesio, exiliada en el Real Sitio de la Granja⁸⁵. Las cartas fueron enviadas entre el 18 de diciembre de 1748 y el 13 de abril de 1749, y son prueba de la constante actividad musical en la corte madrileña, en la que casi a diario se sucedían representaciones de ópera e intermezzo, ensayos de los cantantes con asistencia de miembros de la familia real, bailes y clases de música en las que los infantes aprendían las arias de las óperas madrileñas.

Así, por ejemplo, se puede seguir la secuencia de representaciones y otras actividades musicales en las cartas enviadas entre el 27 de diciembre de 1748 y el 11 de enero de 1749, en las que se mencionan dos representaciones de intermezzi, en concreto, una representación de *L'impresario delle Canarie* que no había sido fechada hasta el momento (cartas del 27 de diciembre y 11 de enero):

27 de diciembre: Anticipo en esta carta antes de haber recibido la de V.M. por motivo de la ópera, que creo no tardará en empezarse... Ella [Bárbara] estaba hoy muy guapa, con un vestido que se parece todo al que yo tuve el día de Santa Bárbara. Yo me he puesto hoy la gala de malísima gana, como me sucede siempre en tales días, pues no los puedo tragar. **Hoy hay entremés, porque la bufa está para representar**, lo cual nos alargará más la fiesta, y sabe dios a qué hora se acabará...

28 de diciembre: Anoche, después de la ópera...

2 de enero: Hoy nos han dado los libros de la ópera nueva que se hará el día de Reyes...

4 de enero: Esta tarde me vino a avisar Farinelli si quería ir al ensayo de la ópera. Fui allá, tiene algunas arias bonitas, otras no tanto; las mutaciones no son malas, una en especial, aunque no hay ninguna tan buena como la última de esta Serenata que se ha hecho; es verdad que no estaba el teatro todo iluminado como debe estar. Dura poco más de tres horas.

7 de enero: Anoche hubo la ópera, que es bastante buena la música, pues las arias son escogidas de varios autores. Son de las que se pueden acompañar con el abanico, pues las más de ella son alegres.

11 de enero: Mañana se vuelve a repetir la ópera con **el entremés del Impresario**.

Teniendo en cuenta la información extraída de todas estas fuentes diversas, se pueden fechar un total de 21 producciones diferentes de intermezzo entre 1747 y 1758.

⁸⁵ Esta correspondencia, que contiene las cartas enviadas por M^a Antonia a Isabel Farnesio entre el 18 de diciembre de 1748 y el 13 de abril de 1749, tiene interesantes y numerosas referencias musicales. Se encuentra en AHN. Estado. Leg. 2577. Está transcrita parcialmente en COTARELO, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera*, pp. 134-139.

Tabla 4.5. Intermezzi representados en Madrid (1747-1758)

AÑO	FECHA	INTERMEZZO	PERSONAJES	BUFOS
1747	20/01	<i>Il baron Cespuglio</i>	Arrigheta e Cespuglio	Marchesini - Garofalini
1747		<i>La serva padrona</i>	Serpina e Uberto	Marchesini - Garofalini
1748	carnaval	<i>La contadina astuta</i>	Livietta e Traccollo	Marchesini - Garofalini
1748	23/09	<i>Il cavalier Bertone</i>	Pericchita e Bertone	Pieri - Garofalini
1748	27/12	[intermezzo]		Pieri - Garofalini
1747-49		<i>Il Monsieur de Porsugnacco</i>	Grilletta e Porsugnacco	Pieri - Garofalini
1749	12/01	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina e Nibbio	Pieri - Garofalini
1749	23/09	<i>Il cavalier Bertone</i>	Pericchita e Bertone	Pieri - Garofalini
1750	carnaval	<i>Li due dottori</i>	Carlotta e Pantaleone	Pieri - Garofalini
1750	carnaval	<i>La serva scaltra, o La moglie a forza</i>	Dorilla e Balanzone	Pieri - Garofalini
1750		<i>La fantesca ó Capitan Galoppo</i>	Merlina e Galoppo	Pieri - Garofalini
1751	23/09	<i>Il giocatore</i>	Serpilla e Bacocco	Pieri - Garofalini
1751	04/12	<i>Ciascheduno al suo negozio o La estatua</i>	Eurilla e Tiburzio	Pieri - Garofalini
1754		<i>La burla da vero</i>	Dalina e Balbo	Pieri - Garofalini
1756		<i>La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco</i>	Dulcinea e Cuoco	Pieri - Garofalini
1757		<i>Don Trastullo</i>	Arsenia, Giambarone e Don Trastullo	Puccini – Zanca - Garofalini
1758		<i>L'ortolanella astuta</i>	Vespina, Giorgino e Tulipano	Puccini – Zanca - Garofalini
1750-58		<i>L'uccellatrice</i>	Mergellina e Don Narciso	
1747-1756		<i>Don Tabarano</i>	Scintilla e Don Tabarano	
1747-1756		<i>Il Tutore</i>	Lucilla e Pandolfo	
1757-58		<i>Don Frullone</i>	Lucila, Pandolfo e Don Frullone	Puccini – Zanca - Garofalini

4.6.- Contextualización de las producciones de intermezzo (1747-1758)

El reinado de Fernando VI fue pacífico y estuvo marcado por la estabilidad. Por ello, a diferencia del reinado de Felipe V, en que los gastos derivados de las guerras habían dificultado que la corte sufragara una verdadera empresa operística, la paz que reinó durante los años de Fernando permitieron que la corte estableciera un sistema de representaciones operísticas, muy diferente al sistema de temporadas de los teatros

italianos, que permitía representar ópera casi a diario. La regularidad, así como la buena gestión de Farinelli, favorecieron que las producciones cortesanas se sucedieran durante once años de forma sistemática y prácticamente ininterrumpida.

El mandato de Farinelli, su red de contactos, la profesionalización del sistema de producción de espectáculos cortesanos y la llegada de nuevos cantantes de diversa procedencia fueron los cuatro factores que influyeron en el desarrollo del cultivo de la ópera y del intermezzo durante aquellos años. Las producciones del coliseo del Buen Retiro, con música especialmente compuesta por los músicos más relevantes del momento, cantantes de primera línea y escenografías espectaculares, convirtieron a Madrid en un importante centro operístico europeo.

La representación de intermezzo estuvo asociada a las producciones operísticas del Buen Retiro, a diferencia de la etapa anterior en que se habían representado como espectáculos independientes en un contexto más privado. Se establecen dos etapas bien diferenciadas, marcadas por un cambio de cantantes bufos e influidas por las distintas procedencias y experiencia de estos. La primera etapa, entre 1747 y 1756, está protagonizada por las bufas Santa Marchesini y Elena Pieri, y el bajo bufo Tomaso Garofalini. En esta primera etapa, además de producirse obras clásicas de Hasse y Pergolesi, se estrenaron un total de cinco intermezzi, cuatro de ellos puestos en música por los compositores napolitanos de última generación, Jommelli, Cocchi y Latilla, y uno del maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli. La segunda etapa, entre 1757 y 1758, estuvo marcada por la llegada a la corte de dos nuevos bufos de procedencia florentina, Rosa Puccini y Michele Zanca. Éstos, además de favorecer el cultivo del intermezzo a 3 voces, aportaron nuevo repertorio de compositores activos en Florencia.

La gran cantidad de documentación relativa a las producciones operísticas del reinado de Fernando VI permite realizar un estudio bastante preciso sobre todos los aspectos productivos del intermezzo en aquellos años.

4.6.1.- Cartelera operística cortesana (1747-1758)

Todos los documentos mencionados en el epígrafe anterior permiten recrear la cartelera de las representaciones operísticas cortesanas de los años correspondientes al reinado de Fernando VI, desde 1747 hasta el verano de 1758.

Ya que el cultivo del intermezzo durante este reinado estuvo asociado a las producciones de ópera seria, se incluyen todas aquellas representaciones que tuvieron lugar en el Buen Retiro. Se incluyen también otras producciones cortesanas de géneros diferentes, así como representaciones organizadas en los palacios madrileños de los embajadores extranjeros. Ya que el intermezzo fue un género exclusivamente cultivado en el entorno cortesano, no se incluyen en la presente cartelera las programaciones de los teatros públicos.

Se han utilizado como base para la elaboración de esta cartelera las tablas publicadas en el reciente estudio de Leza⁸⁶, a las que se han añadido todas las representaciones de intermezzo, documentadas por las fuentes anteriormente estudiadas, y otras tantas representaciones detalladas en los números de la *Gaceta de Madrid*, que han permitido reconstruir una cartelera lo más completa posible. Se han añadido, a parte de las fechas de estreno, otras representaciones con el objetivo de estudiar en profundidad el sistema de producción de los espectáculos, así como asociar las representaciones a momentos concretos del calendario cortesano⁸⁷. Para establecer dichas relaciones, se han comparado las fechas con la publicación de diferentes acontecimientos en la *Gaceta de Madrid* y con los calendarios tanto religiosos como de efemérides reales publicados en el *Calendario manual y guía de forasteros en Madrid* correspondientes a cada temporada.

⁸⁶ Véase LEZA, J.M., “Al dulce estilo de la culta Italia”, pp. 337-340.

⁸⁷ La relación entre las representaciones y el calendario cortesano se ha comprobado mediante el estudio de diferentes acontecimientos anunciados en la *Gaceta de Madrid* y del *Calendario manual y guía de forasteros de Madrid*.

Tabla 4.6. Cartelera operística cortesana (1747-1758)

AÑO	DÍA	LUGAR	OBRA	OCASIÓN
1747	20/01	BR	<i>La clemenza di Tito</i> * [dm]	Cumpleaños Carlos Borbón
			<i>Il baron Cespuglio</i> * [int]	
	4 y 18/12	BR	<i>Angelica y Medoro</i> * [ft]	Cumpleaños reina Bárbara
	27/12	BR	<i>Angelica y Medoro</i> [ft]	Onomástica rey Portugal
			<i>La serva padrona</i> * [int]	
1748	2 y 5/02	BR	<i>Il Polifemo</i> * [dm]	Carnaval
	carnaval	BR	<i>La contadina astuta</i> * [int]	
	10, 12 y 14/02	Pe-2Sicilias	[serenatas]	Nacimiento primogénito del rey de las Dos Sicilias
	14/04	BR	<i>Il Polifemo</i> [dm]	Domingo de Pascua
	15/04	BR	<i>Angelica y Medoro</i> [ft]	
	23/09	BR	<i>Il velo d'oro conquistato</i> * [dm]	Cumpleaños rey Fernando
			<i>Il cavalier Bertone</i> * [int]	
	4/12	BR	<i>Il velo d'oro conquistato</i> [dm]	Cumpleaños reina Bárbara
	18/12	BR	[opera]	Onomástica reina Bárbara
	27/12	BR	[opera]	Onomástica rey Portugal
			[intermezzo]	
1748/50		BR	<i>Grilletta e Porsugnacco</i> * [int]	
1749	06/01	BR	<i>Artaserse</i> * [dm]	Epifanía
			<i>L'impresario delle Canarie</i> * [int]	
	12/01	BR	<i>Artaserse</i> [dm]	
			<i>L'impresario delle Canarie</i> [int]	
	20/01	BR	<i>Il Polifemo</i> ** [dm]	Cumpleaños Carlos Borbón
	24/01	BR	<i>Artaserse</i> [dm]	
	26/01	BR	<i>Il Polifemo</i>	
	29/01	BR	[opera]	
	febrero	BR	[operas]	Carnaval
	04/02	BR	<i>Endimione e Diana</i> * [s]	
	06/04	BR	<i>Artaserse</i> ** [dm]	Domingo de Pascua
	23/09	BR	<i>Il velo d'oro conquistato</i> ** [dm]	Cumpleaños rey Fernando
			<i>Il cavalier Bertone</i> [int]	
	18,20,25y27/12	BR	<i>Il Demofonte</i> * [dm]	Anuncio boda infanta M ^a Antonia
	31/12	BR	<i>Artaserse</i> [dm]	Cumpleaños infanta Isabel M ^a Luisa
1750	6 y 11/01	BR	<i>Il Demofonte</i> [dm]	Epifanía
	enero - febrero	BR	[operas italianas]	Carnaval
		BR	<i>Li due dottori</i> * [int]	
		BR	<i>La serva scaltra</i> * [int]	
		BR	<i>La serva scaltra</i> * [int]	
	21/02	BR	<i>Il Demofonte</i> [dm]	
	06/04	Pe-Cerdeña	<i>Le tre dee riunite</i> * [cd]	Boda infanta M ^a Antonia
	08/04	BR	<i>L'asilo d'amore</i> * [s]	
	12 y 14/04	BR	<i>Armida placata</i> * [dm]	
	15/04	BR	<i>L'asilo d'amore</i> [s]	
	22/12	BR	<i>Armida placata</i> [dm]	
		BR	<i>La fantesca</i> * [int]	
1751	29 - 31/01	BR	[operas]	Nacimiento Fernando Antonio, hijo del rey 2 Sicilias
	14 y 15/02	BR	<i>Il Demofonte</i> [dm]	
	30/05	Aranjuez	<i>Festa cinese</i> * [cd]	Onomástica del rey

AÑO	DÍA	LUGAR	OBRA	OCASIÓN
	23/09	BR	<i>Il Demetrio</i> * [dm]	Cumpleaños del rey
		BR	<i>Il giocatore</i> * [int]	
	05/10	Pe-Cerdeña	[serenata]	Nacimiento del Real Príncipe de Piamonte
	5 y 10/10	BR	<i>Il Demetrio</i> [dm]	
	04/12	BR	<i>Armida placata</i> ** [dm]	Cumpleaños de la reina
			<i>Ciascheduno al suo negozio</i> * [int]	
	25/12	BR	<i>Armida placata</i> [dm]	Navidad
1752	1, 2 y 11/01	BR	<i>Il Demetrio</i> [dm]	Circuncisión de N° Señor
	20, 23 y 24/01	BR	<i>Il Demofoonte</i> [dm]	Cumpleaños Carlos Borbón
	01/02	BR	<i>Il Demetrio</i> [dm]	
	02/04	BR	<i>Il Demetrio</i> [dm]	Domingo de Pascua
	11, 18 y 22/04		<i>Il Demofoonte</i> [dm]	
	30/05	Aranjuez	<i>Il natal di Giove</i> * [m]	Onomástica del rey
	23/09	BR	<i>Didone abbandonata</i> * [dm]	Cumpleaños del rey
	03/10	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	
	04/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Cumpleaños de la reina
	19/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Onomástica reina Bárbara
	25/12	BR	<i>Siroe, rè di Persia</i> * [dm]	Navidad
			<i>L'Endimione</i> * [s]	
1753	02/02	BR	<i>Il Demetrio</i> [dm]	Purificación de Nª Señora
	4 y 5/02	BR	<i>Siroe, rè di Persia</i> [dm]	
	febrero	BR	[operas y serenatas]	Carnaval
	30/05	Aranjuez	<i>L'isola disabitata</i> * [cd]	Onomástica del rey
	06/06	BR	<i>Siroe, rè di Persia</i> [dm]	
	23/09	BR	<i>Semiramide riconosciuta</i> * [dm]	Cumpleaños del rey
	02/10	BR	<i>Semiramide riconosciuta</i> [dm]	
	19/10	BR	<i>El nacimiento de Jupiter</i> * [s]	
	04/12	BR	<i>Semiramide riconosciuta</i> [dm]	Cumpleaños de la reina
	11/12	BR	<i>Semiramide riconosciuta</i> [dm]	
	18/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Onomástica reina Bárbara
	25/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Navidad
			<i>La cantarina</i> * [m]	
1754	06/01	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Epifanía
	20/01	BR	<i>Siroe, rè di Persia</i> [dm]	Cumpleaños Carlos de Borbón
	14/04	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Domingo de Pascua
	16/04	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	
	17-22/04	BR	[diferentes óperas]	
	30/05	Aranjuez	<i>Le Mode</i> * [cb]	Onomástica del rey
	23/09	BR	<i>L'eroe cinese</i> * [dm]	Cumpleaños del rey
		BR	<i>La burla da vero</i> * [int]	
	04/12	BR	<i>L'eroe cinese</i> [dm]	Cumpleaños de la reina
	18/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Onomástica reina Bárbara
	25/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Navidad
	31/12	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Cumpleaños de la Princesa Isabel de Parma
1755	06, 10 y 19/01	BR	<i>L'eroe cinese</i> [dm]	[6] Epifanía y [19] Dulcísimo nombre de Jesús
	12,20,28,31y31/01	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	[20] Cumpleaños de Carlos de Borbón
	2 y 3/02	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Purificación de Nª Señora
	30y31/03	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Domingo de Pascua
	1 y 4/04	BR	<i>L'eroe cinese</i> [dm]	

AÑO	DÍA	LUGAR	OBRA	OCASIÓN
	7/04	BR	<i>Didone abbandonata</i> [dm]	Domingo de Quasimodo
	01/05	Aranjuez	<i>Festa cinese</i> [cd]	
	30/05	Aranjuez	<i>Le Mode</i> [cb]	Onomástica del rey
	1 y 8/06	Aranjuez	<i>Festa cinese</i> [cd]	
	06/06	Aranjuez	<i>Le Mode</i> [cb]	Cumpleaños rey Portugal
	13 y 15/06	Aranjuez	[serenata]	Días de la duquesa de Saboya
	23 y 30/09	BR	<i>Il Demofoonte</i> [dm]	[23] Cumpleaños del rey
	4, 13 y 18/10	BR	<i>Il Demofoonte</i> [dm]	
1756	18/01	BR-Real cuarto	<i>La danza</i> * [cd]	Visita Gizziello
	carnaval	BR-Real cuarto	<i>La pesca</i> * [cd]	Visita Gizziello
	30/05	Aranjuez	<i>La ninfa smarrita</i> * [cd]	Onomástica del rey
	23/09	BR	<i>Nitteti</i> * [dm]	Cumpleaños del rey
		BR	<i>La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco</i> * [int]	
	29/09 – 05/10	BR	<i>Nitteti</i> [dm]	
	4,18,25 y 28/12	BR	<i>Nitteti</i> [dm]	[4] Cumpleaños reina [18] Expectación de N ^{ra} S ^a [25] Navidad
		BR	<i>Il re pastore</i> * [m]	
1757		BR	<i>Semiramide</i> * [dm]	
	02/01	BR	<i>Il re pastore</i> [m]	
	6 y 9/01	BR	<i>Nitteti</i> [dm]	[6] Epifanía
	10 - 12 y 17/04	BR	<i>Nitteti</i> [dm]	[10] Domingo de Pascua
	23 – 30/09	BR	<i>Adriano in Siria</i> * [dm]	Cumpleaños del rey
		BR	<i>Don Trastullo</i> * [int]	
	2 y 4/10	BR	<i>Adriano in Siria</i> [dm]	
	4 y 18/12	BR	<i>Nitteti</i> [dm]	[4] Cumpleaños reina [18] Expectación de N ^{ra} S ^a
1758	25/12	BR	<i>Adriano in Siria</i> [dm]	Navidad
	28/03	BR	<i>Adriano in Siria</i> [dm]	Fin de la Pascua
	31/03	BR	<i>Nitteti</i> [dm]	Cumpleaños reina de Portugal
	3, 6 y 9 – 16/04	BR	<i>Nitteti</i> [dm] y <i>Adriano in Siria</i> [dm]	
	30/05	Aranjuez	<i>La forza del genio</i> * [cd]	Onomástica del rey
	31/05		<i>Nitteti</i> [dm]	
		BR	<i>L'ortolanella astuta</i> * [int]	
1750-56		BR	<i>L'uccellatrice</i> * [int]	
1757-58		BR	<i>Don Frullone</i> * [int]	
1747-56		BR	<i>Don Tabarano</i> * [int]	
		BR	<i>Il tutor e la pupila</i> * [int]	

Tal como se observa en la Tabla 4.6, el número de producciones cortesanas durante el reinado de Fernando VI fue mucho más elevado que durante el de su padre. Exceptuando las producciones patrocinadas por los embajadores extranjeros en la corte madrileña, entre 1747 y 1758 se estrenaron un total de cincuenta obras, muchas de ellas de nueva composición. Las obras pertenecen a siete géneros diferentes y se dividen de la siguiente manera: 15 óperas serias, 20 intermezzi, 6 *componimenti drammatici*, 4 serenatas, 3 *melodrammi*, 1 *fiesta teatrale* y 1 *cantata boschereccia*. El intermezzo en estos años estuvo asociado a las producciones de ópera seria del coliseo del Buen Retiro, representando ambos géneros el 70% de todas las producciones. La mayoría de las obras pertenecientes a otros géneros de mediano y pequeño formato fueron estrenadas durante las jornadas de primavera en el Real Sitio de Aranjuez o en el contexto más privado de los cuartos reales⁸⁸.

Tabla 4.7. Porcentaje de producciones cortesanas por género (1747-1758)

GÉNERO	Nº DE PRODUCCIONES	PORCENTAJE
<i>Intermezzo</i>	20	40%
<i>Dramma per musica</i>	15	30%
<i>Componimento drammatico</i>	6	12%
<i>Serenata</i>	4	8%
<i>Melodramma</i>	3	6%
<i>Cantata boschereccia</i>	1	2%
<i>Fiesta teatrale</i>	1	2%

Al concluir los seis meses de luto riguroso en la corte española, decretados por la muerte de Felipe V y de la Delfina de Francia en el verano de 1746, dieron comienzo las producciones operísticas del reinado de Fernando VI. El año 1747 fue un año de transición en el que se estrenaron tres obras (posiblemente cuatro, como se explicará más adelante), pero aún sin responder al orden que Farinelli establecería a partir del año siguiente. La primera producción operística se estrenó el 20 de enero de 1747, con motivo de las celebraciones de cumpleaños del rey de las Dos Sicilias y estuvo compuesta por el *La clemenza de Tito*⁸⁹, de Corselli, Corradini y Mele, y el intermezzo

⁸⁸ Todos los aspectos referentes a la producción y dramaturgia de los géneros de formato mediano se analizan en la tesis, en curso, de Gorka Rubiales, *El dramma per musica y los géneros de formato reducido entre la corte y la ciudad durante los últimos años del reinado de Felipe V (1733-1746)*.

⁸⁹ E-Mn: R.10835

de Hasse *Il baron Cespullo*⁹⁰. La siguiente producción de aquel año fue *Angelica e Medoro*⁹¹, una *festa teatrale* compuesta por Mele para Bárbara de Braganza. Se estrenó en el Buen Retiro el 4 de diciembre, día del cumpleaños de la reina, y se repitió en otras dos ocasiones durante el mismo mes: el día 18, indicado en el *Calendario manual* como “días de la Reina Nuestra Señora”⁹², y el 27, para celebrar la onomástica del rey de Portugal.

A partir de 1748 se establece un sistema ordenado de representaciones operísticas con dos estrenos anuales, formados por un *dramma per musica* y un intermezzo. La primera producción se estrenaba en invierno, coincidiendo con el día de Navidad⁹³, Epifanía o durante el carnaval. La segunda producción siempre se estrenaba el 23 de septiembre, día del cumpleaños del rey. A partir de 1751 se incluyó un tercer estreno anual durante la jornada de primavera en el Real Sitio de Aranjuez, coincidiendo con la celebración de la onomástica del rey, el 30 de mayo. Esta tercera producción siempre solía consistir en una obra de menor envergadura, como una serenata, un *componimento drammatico* o una *cantata boschereccia*, debido al espacio reducido en el que tenían lugar las representaciones en el palacio de Aranjuez, que no disponía de coliseo.

Aquellas producciones se repetían casi a diario, siendo anunciadas en la *Gaceta de Madrid* las que coincidían con efemérides reales y con fiestas del calendario litúrgico. Entre las efemérides reales, cuatro de ellas se celebraban anualmente con una representación operística: la onomástica del rey de Portugal, hasta su muerte en 1750 (27 de diciembre); el cumpleaños y el denominado “día de la reina” (4 y 18 de diciembre), y el cumpleaños del rey de las Dos Sicilias (20 de enero). Esporádicamente se festejaban otras celebraciones reales con producciones operísticas, como la boda de la Infanta M^a Antonia con el Duque de Saboya en 1750, y los nacimientos o cumpleaños de algunos miembros de las familias reales de Nápoles, Parma y Portugal. En cuanto a las fiestas del calendario litúrgico en que se representaba ópera, fueron anualmente

⁹⁰ E-Tp: 4-22897

⁹¹ E-Mn: T/9928

⁹² *Calendario manual y guía de forasteros de Madrid*, 1749, p. 98.

⁹³ Sobre el proceso de supresión de los villancicos religiosos de navidad y reyes en las cortes ibéricas por voluntad de Joao V de Portugal y Bárbara de Braganza, véase TORRENTE, A., “‘Misturadas de castelhanadas com o officio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, 2010, pp. 193-236.

celebrados los días de Epifanía, Domingo de Pascua y Navidad, y algunos años se unieron a estas los días de la Circuncisión de Nuestro Señor y los de Purificación y Expectación de Nuestra Señora.

Farinelli diseñó un sistema de ensayos que permitía a los virtuosos alternar las representaciones casi diarias de dos o tres producciones ya estrenadas, con los ensayos de una o dos nuevas obras. Así, por ejemplo, entre enero y abril de 1752 se alternaron representaciones del *Demetrio* de Jommelli (estrenado el 23 de septiembre del año anterior) y del *Demofonte* de Galuppi y Mele (estrenado en diciembre de 1749), mientras se ensayaban *L'Endimione* de Plà e *Il natal di Giove* de Latilla, que se estrenarían durante la jornada de Aranjuez del mes de mayo. Y el 23 de septiembre se estrenó la *Didone abbandonata* de Galuppi, que continuó representándose durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, mientras se ensayaba *Siroe, rè di Persia* de Conforto, que se estrenó el día de Navidad.

Tanto los estrenos, como muchas de aquellas representaciones coincidentes con celebraciones regias o litúrgicas fueron anunciadas en la *Gaceta de Madrid*, en algunas ocasiones proporcionando una rica información sobre los compositores, libretistas, escenógrafos y la lujosa escenografía. A diferencia del reinado de Felipe V en que los intermezzi nunca se mencionaron en este tipo de publicaciones institucionales, sí que llega a haber noticia de algunos de ellos durante el reinado de Fernando VI, tal como se detalla en el siguiente epígrafe. Muchas otras representaciones tuvieron lugar en fechas menos señaladas que las mencionadas celebraciones regias y litúrgicas.

Aunque en pocas ocasiones se alteró el sistema de producción operística con sus fechas fijas, varios acontecimientos rompieron aquella regularidad. El 31 de julio de 1750 murió el rey Juan V de Portugal, decretándose seis meses de luto riguroso en la corte como era habitual. Por este motivo debió suspenderse la temporada operística de otoño, de modo que aquel año no se celebró el cumpleaños del rey con un estreno, y tampoco se estrenó ninguna producción operística durante el invierno siguiente.

María Ana de Austria, reina viuda de Portugal y madre de Bárbara de Braganza, murió el 14 de agosto de 1754, motivo por el que se decretaron seis meses de luto riguroso que, sorprendentemente, no se respetaron. El libreto de *L'eroe cinese*⁹⁴ de Conforto indica que su estreno estaba previsto para el 23 de septiembre de aquel año

⁹⁴ E-Mn: T/22366.

para celebrar el cumpleaños del rey, lo que habría supuesto quebrantar el luto tan solo un mes después de haber sido decretado. Pero la *Gaceta de Madrid* no menciona la representación de la ópera hasta el 4 de diciembre, por lo que su estreno podría haber sido aplazado hasta esa fecha.

El 1 de noviembre de 1755 tuvo lugar una de las mayores catástrofes naturales del siglo, el terremoto de Lisboa. Éste arrasó gran parte de la ciudad, en la que murieron muchos de los artistas al servicio de la corte de Portugal. Fernando VI decretó la suspensión de todas las representaciones previstas para la temporada de carnaval del año siguiente, de modo que en invierno de 1756 tampoco hubo estreno operístico. Casualmente, uno de los más importantes virtuosos de la corte portuguesa se encontraba de visita en la corte madrileña durante el terremoto, el castrato Gioacchino Conti *detto* Gizziello. Aprovechando la presencia de éste en la corte, en aquella temporada de carnaval sin representaciones operísticas se estrenaron en el Real Cuarto dos *componimenti drammatici* puestos en música para la ocasión por Niccola Conforto y cantados por Gizziello y Farinelli: *La danza* y *La pesca*. Ambas partituras, localizadas en la Österreichische Nationalbibliothek, aportan información sobre este acontecimiento.

Por las muertes de la Emperatriz de Austria, en enero de 1757, y de la reina de Polonia, en febrero de 1758, se decretó solo un mes de luto, que provocó la suspensión de las representaciones de carnaval de ambos años. Finalmente, la muerte de la reina Bárbara de Braganza el 27 de agosto de 1758, el retiro inmediato del rey a Villaviciosa y la muerte de éste en agosto de 1759, supusieron el cese definitivo de todas las representaciones.

4.6.2.- Producción de intermezzi durante el reinado de Fernando VI

Entre 1747 y 1758 se produjeron un total de veinte intermezzi diferentes, habiéndose podido documentar más de una representación de algunos de ellos (detallado en la Tabla 4.6). Éstos representaron el 40% de todas las producciones escénicas durante el mandato de Farinelli en la corte española de modo que, al igual que sucedió durante el reinado de Felipe V, el intermezzo fue el género más representado. La principal diferencia es que, a partir de 1747, el intermezzo se representó como parte de las grandes producciones cortesanas, interpretándose en los entreactos de las óperas serias representadas en el Buen Retiro.

Los intermezzi representados en las primeras producciones (1747-1750) consistieron en obras clásicas de Johann Adolf Hasse y Giovanni Battista Pergolesi, a diferencia de las óperas serias, que siempre fueron de nueva composición. A partir de 1750, con un adelanto aislado en 1748, también se encargó la composición de los intermezzi a los compositores de la última generación napolitana.

Algo característico de las producciones de este periodo fue la reducción de muchos de los textos. Los dramas fueron acortados, en muchas de las ocasiones por el mismo Metastasio, y en todos los libretos se incluía la misma justificación:

Si dichiara, che il presente Dramma è stato scorciato non già per corregere la sublime Opera di sì grande Autore, ma solamente per ridurlo a quella brevità, che si è creduta più convenevole.

De igual modo, muchos de los intermezzi producidos en estos años fueron reducidos de tres a dos partes, para adaptarlos a aquella “brevedad que se ha tenido por más conveniente”, aunque en este caso no se incluyó aquel comentario. Sobre esta cuestión se hablará con detalle en los capítulos 5 y 6.

La primera producción de intermezzo se estrenó en el carnaval de 1747, concretamente el día del cumpleaños del rey de las Dos Sicilias. Los bufos Santa Marchesini y Tomaso Garofalini representaron *Il baron Cespullo* de Hasse durante los entreactos de *La clemenza di Tito*. Se conservan tanto el libreto como el manuscrito musical de aquel intermezzo, siendo este último una fuente única sobre la que se hablará en detalle en los capítulos 5 y 7. También debió de representarse aquel año *La serva padrona* de Pergolesi ya que, a pesar de no conservarse el libreto que permita fechar la representación, el manuscrito musical muestra que estuvo protagonizada por Santa Marchesini⁹⁵. Unos meses después, tras la llegada de la nueva bufa Elena Pieri, se representó durante el carnaval de 1748 el otro famoso intermezzo de Pergolesi *La contadina astuta*, junto al estreno de *Il Polifemo* de Corselli, Corradini y Mele. Esta representación consiguió que, por primera vez en la historia del intermezzo en la corte española, el género fuera mencionado a nivel institucional en la *Gaceta de Madrid*, aunque no se nombró el título de la obra:

⁹⁵ Fernando VI concedió licencia a Marchesini para que se retirara a Italia el 16 de abril de 1747. AGP, Expedientes personales, Caja 12960/67. Véase el epígrafe dedicado a Santa Marchesini el epígrafe 2.3.1 del Capítulo 2.

La noche del mismo día [2 de febrero] se representó en presencia de sus Magestades, Altezas, y concurrencia de toda la Grandeza, Ministros extranjeros, y Oficiales de la Real Casa, en su sumptuoso Coliseo del Buen-Retiro, una magnífica Opera, intitulada *Poliphemo y Galatea*, puesta en música por los más hábiles Maestros de la Corte, habiendo merecido esta Fiesta universal aplauso, así por el acierto que hubo en su ejecución y destreza de voces e instrumentos, como por lo vistoso de sus mutaciones, perspectivas y festivo de sus intermedios⁹⁶.

Esta noticia permite entender que en aquellos años el intermezzo fue un complemento más dentro de la espectacularidad de las producciones operísticas, recibiendo una menor consideración que las espectaculares escenografías o la destreza de voces e instrumentos. En resumen, fue una pieza más dentro del gran engranaje de las fiestas reales que Farinelli creó para magnificar el reinado de sus protectores. Precisamente por este motivo recibió la misma atención que el drama, se encargó nueva música a los mejores compositores del momento, se imprimieron los libretos de muchas de las representaciones y se cuidó tanto la custodia de éstos como la de sus manuscritos musicales. De igual modo, tal como se detallará en el capítulo 7, la orquesta que intervino en estas producciones de intermezzo fue considerablemente más grande que la del período anterior y, en consecuencia, la música se orquestó adaptándose a las características de la orquesta del Buen Retiro.

Pocos días después de aquella noticia de la *Gaceta de Madrid*, se vuelve a publicar que “se continúan en Palacio las diversiones de bailes, óperas y comedias que se ejecutan alternativamente en presencia de sus Magestades, y Altezas, y concurrencia de toda la Grandeza, y personas de distinción que hay en la corte”⁹⁷, y una semana después que “los Reyes, nuestros Señores, y las Señoras Infantas permanecen con la más constante salud en su Real Palacio del Buen Retiro, continuándose en su Real presencia las diversiones del Carnaval, distribuidas en exquisitos Bailes Franceses, ingeniosas Representaciones Españolas, y magníficas Operas Italianas”⁹⁸. Estas noticias muestran que las representaciones se repetían casi a diario, al igual que sucede con la correspondencia de la Infanta M^a Antonia (reproducida parcialmente en el epígrafe 4.5.). Los espectáculos reales, entre los que se incluían los intermezzi, no sólo eran algo cotidiano en la vida de la corte de Fernando VI, sino que se anunciaba públicamente para dar prueba de la magnificencia y el lujo de aquel reinado pacífico.

⁹⁶ *Gaceta de Madrid* n°6, Madrid 6 de febrero de 1748.

⁹⁷ *Gaceta de Madrid* n°7, Madrid 13 de febrero de 1748.

⁹⁸ *Gaceta de Madrid* n°8, Madrid 20 de febrero de 1748.

El 23 de septiembre de aquel 1748, durante las celebraciones de cumpleaños del rey, tuvo lugar el estreno de la primera producción de intermezzo con música de nueva composición, *Il cavalier Bertone* de Gioacchino Cocchi —estudiado en el capítulo 6— que se estrenó junto al drama *Il vello d'oro conquistato*, con música de Mele. Ambos se repetirían el día del cumpleaños de la reina y en varias ocasiones a lo largo del mes de diciembre. Se repitieron el 23 de septiembre del año siguiente, teniendo el drama algunas arias con nueva música.

La correspondencia de la Infanta M^a Antonia permite fechar la producción del intermezzo *L'impresario delle Canarie* junto al estreno del drama *Artaserse* el día de Epifanía de 1749: “mañana se vuelve a repetir la ópera con el entremés del *Impresario*”⁹⁹. Y aquel mismo año debió de representarse el intermezzo *Il Monsieur de Porsugnacco*, probablemente junto al drama *Il Demofoonte* de Galuppi y Mele que se estrenó el día del anuncio de boda de la Infanta M^a Antonia con el Duque de Saboya.

Durante el carnaval de 1750 se presentaron los intermezzi de Hasse *Li due dottori* y *La serva scaltra*, seguramente asociados a las representaciones de *Il Demofoonte* y *Artaserse* de los meses de enero y febrero, que ya habían sido estrenados el año anterior. Y un tercer intermezzo de Hasse, *La fantesca*, se representó también aquel mismo año. A pesar de que el libreto no menciona en que ocasión se representó, lo más probable es que se hiciera dentro de la producción del drama *Armida placata*, con música de Mele, que se estrenó el 12 de abril durante las celebraciones de boda de la Infanta M^a Antonia y el Duque de Saboya. Éste fue el único estreno de aquel año ya que el luto decretado por la muerte de Juan V de Portugal, el 31 de julio, canceló las representaciones de otoño con su correspondiente y habitual estreno el día del cumpleaños del rey.

En 1751 tuvieron lugar dos producciones de intermezzi con nueva música. La primer de ellas, tal como se detalla en el capítulo 6, fue un encargo de la corte española al napolitano Niccolò Jommelli. Farinelli, por recomendación del conde Sicinio Pepoli, había encargado al compositor la música para la producción que debía de estrenarse el 23 de septiembre. Aquella producción estaba formada por el *Demetrio* de Pietro Metastasio y el célebre intermezzo *Serpilla e Bacocco* de Antonio Salvi, que en su

⁹⁹ Carta enviada por la Infanta M^a Antonia el 11 de enero de 1748 desde el Buen Retiro a Isabel Farnesio. La noticia del estreno de aquella producción la da en otra carta del 7 de enero. Ambas citadas en COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, p. 135.

versión madrileña fue estrenado con el nombre de *Il giocatore*. La otra producción de aquel año se estrenó el día del cumpleaños de la reina y estuvo compuesta por una reposición del drama *Armida placata* con nuevas arias de Mele y el intermezzo nuevo *Ciascheduno al suo negozio* con texto nuevo y música de Gaetano Latilla, que recibió especial mención en la *Gaceta de Madrid*¹⁰⁰.

Ninguno de los documentos conservados indica qué intermezzi se produjeron durante las temporadas de 1752, 1753 y 1755, los dos primeros, años de estreno de *Didone abbandonata* de Galuppi, *Siroe rè di Persia* de Conforto y *Semiramide riconosciuta* de Jommelli, y 1755 sin ningún estreno. Probablemente se trate de algunos de los intermezzi citados por Farinelli de los que no se ha localizado libreto que permita fechar su representación, entre los que se encuentran *Don Tabarano*, *Il tutore e la pupilla*, *La moglie a forza* y *L'uccellatrice*.

Durante la temporada de 1754 se estrenó una única producción, *L'eroe cinese* de Conforto junto, probablemente, al intermezzo nuevo *La burla da vero* de Gioacchino Cocchi. Como ya se ha mencionado anteriormente, el libreto del drama muestra que el estreno de aquella producción estaba previsto el 23 de septiembre. Sin embargo, todo indica que el luto decretado por la reina viuda de Portugal, madre de Bárbara de Braganza, obligó a posponer dicho estreno hasta el mes de diciembre, fecha en la que se anunció en la *Gaceta de Madrid*. Dos años después tuvo lugar el estreno del que probablemente fue el último intermezzo a dos voces de nueva composición, *La preziosa ridicola*. La corte española encargó la composición de nueva música para el popular intermezzo de *Dulcinea e Cuoco*, del marques Trotti, al maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli. Éste, que debió de formar parte de la espectacular producción de *Nitteti* de Nicola Conforto, cerró la fructífera etapa protagonizada por la pareja bufa Pieri-Garofalini, en la que se habían estrenado un total de cinco intermezzi con música nueva.

Los dos bufos florentinos llegados en 1757, Michele Zanca y Rosa Puccini, junto a Garofalini, abrieron un nuevo periodo de cultivo del intermezzo a 3 voces que duraría menos de dos años. En 1757 representaron el intermezzo de Niccolò Jommelli *Don Trastullo*, posiblemente coincidiendo con el único estreno operístico de aquel año, el *Adriano in Siria* de Conforto, compuesto para las celebraciones de cumpleaños del rey.

¹⁰⁰ Véase *Gaceta de Madrid* n° 49, Madrid 7 de diciembre de 1751.

Y en la temporada siguiente se estrenó la producción del intermezzo *L'ortolanella astuta*, con música del compositor de origen catalán residente en Florencia Niccolò Valenti. Se conserva el manuscrito musical de otro intermezzo traído a la corte por los bufos florentinos, *Don Frullone*, aunque no se ha podido confirmar su representación, debido a la ausencia de libreto y a la diferencia del manuscrito musical con respecto a los de los otros intermezzi. La muerte de la reina Bárbara, el 27 de agosto de 1758, marcó el fin del cultivo del intermezzo en la corte española.

4.7.- Impresión de libretos (1747-1758)

Durante el reinado de Fernando VI fue habitual la impresión de libretos de intermezzo, al menos en los estrenos de las producciones, que solían tener lugar en la temporada de carnaval y el 23 de septiembre. Como se ha explicado en epígrafes anteriores, el intermezzo no sólo formó parte de las grandes producciones operísticas, sino que se cultivó también en el entorno más privado de la corte, al igual que sucedió durante el reinado de Felipe V.

Farinelli da “noticia de la oficina de Miguel Escribano, sita en la calle angosta de San Bernardo de esta Corte de Madrid, donde se imprimen las óperas e intermedios, con expresión de lo que está ajustado por la impresión de cada pliego y encuadernación de cada libro”. Así detalla los gastos de impresión y encuadernación de los libretos:

Gastos para imprimir las óperas:

Cada pliego de molde, o sea ejemplar, 18 Reales de vellón; así de marquilla, como de papel regular fino de Génova.

Para ligar y encuadernar los Intermedios:

En tafilete, a 30 Rs. de vellón cada uno.

En papel dorado, a Real de vellón cada uno¹⁰¹.

Se conservan un total de once libretos de representaciones de intermezzi comprendidas entre 1747 y 1758, detallados en la Tabla 4.8, cuyas encuadernaciones coinciden con las descritas por Farinelli para los intermezzi producidos durante su mandato.

¹⁰¹ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 72-73.

Tabla 4.8. Características de los libretos conservados (1747-1758)

AÑO	INTERMEZZO	IMPRESOR	OBSERVACIONES	SIGNATURA
1747	<i>Il baron Cespullo</i>	Lorenzo F. Mojados	<i>Dramma</i> Nombre bufos Nombre compositor	E-Tp 4-22897
1748	<i>La contadina astuta</i>	Lorenzo F. Mojados	Nombre bufos Nombre compositor	E-Mn T/24134 E-Tp 7381
1748	<i>Il cavalier Bertone</i>	Lorenzo F. Mojados	Día de representación Nombre bufos	E-Mn T/24135 E-Tp 22314
1750	<i>Li due dottori</i>	Lorenzo F. Mojados	Nombre bufos	E-Cat M598/23
1750	<i>La serva scaltra</i>		Nombre bufos	I-Bc 7141
1750	<i>La fantesca</i>	Lorenzo F. Mojados	Nombre bufos	E-Tp 24250
1751	<i>Il giocatore</i>	[hierro tipográfico 1]	Nombre bufos	E-Tp 22334
1751	<i>Ciascheduno al suo negozio</i>	[hierro tipográfico 1]	Nombre bufos Nombre compositor	E-Mn T/11592 E-Mn T/2408
1754	<i>La burla da vero</i>	Lorenzo F. Mojados	Nombre bufos	E-Mn T/23804
1756	<i>La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco</i>	[hierro tipográfico 2]	Nombre bufos Nombre compositor	E-Tp 24241
1758	<i>L'ortolanella astuta</i>	[hierro tipográfico 1]	Nombre bufos Nombre compositor	E-Mn T/23792

Seis de los libretos conservados fueron impresos por “Lorenzo Francesco Mojados en la Red de San Luis”, el mismo impresor de los libretos de *dramma per musica* y serenatas. En ningún caso consta el nombre de Miguel Escribano en los libretos, y la Red de San Luis dista bastante de la calle San Bernardo que indica Farinelli, por lo que es probable que Mojados hiciera trabajos de impresión para Escribano. Este dato confirma que durante el mandato de Farinelli las producciones de intermezzo gozaron de la misma importancia que las de obras de mayor envergadura y establece una diferencia importante con respecto al periodo anterior, en el que los libretos de obras de gran y mediano formato eran encargadas al Impresor Real, Antonio Sanz, y los de intermezzo generalmente no se imprimían o se llevaban a otros talleres de la villa.

En cinco de los libretos no consta el nombre del impresor, pero en tres de ellos – *Il giocatore*, *Ciascheduno al suo negozio* y *L'ortolanella astuta*– el hierro tipográfico (Ilustración 4.1) coincide con el de los libretos de 1739. Aunque podría tratarse de una simple marca ornamental utilizada por diferentes impresores, es posible que todos estos libretos hubieran sido impresos en el mismo taller.

Ilustración 4.1. Hierro tipográfico n°1



El cotejo de todos los hierros tipográficos de los cuatro libretos sin nombre de impresor con los del *Adriano in Siria*¹⁰² del 23 de septiembre de 1757 –único libreto de aquellos años en que consta haber sido impreso “en la Oficina de Miguel Escribano, en la Calle Angosta de San Bernardo”– muestra esclarecedoras coincidencias. Los libretos de *Ciascheduno al suo negozio*, *La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco* y *L’ortolanella astuta* tienen, en la página correspondiente al principio de su primer intermezzo, el mismo hierro tipográfico que el impresor utiliza en la página que da comienzo al Acto 1 de la ópera (Ilustración 4.2).

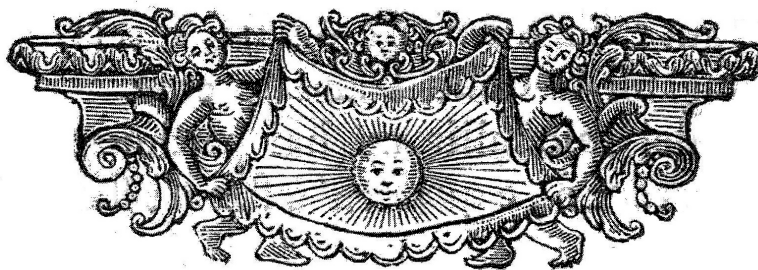
Ilustración 4.2. Hierro tipográfico n°1 del impresor Miguel Escribano



El libreto de *Il giocatore* no inicia su primer intermezzo con el hierro mencionado anteriormente, pero sí utiliza, para concluir el último intermezzo, el mismo hierro que Escribano utiliza para el final de *Adriano in Siria* (Ilustración 4.3). Todo apunta a que, por lo tanto, que los cuatro intermezzi sin nombre de impresor fueron impresos en el taller de Miguel Escribano¹⁰³.

¹⁰² Libreto consultado, US-Wc: ML48 [S2121].

¹⁰³ Existe un gran número de impresos de Miguel Escribano en la Real Biblioteca de Madrid, todos ellos fechados entre 1758 y finales de los años 80. Es posible que el impresor comenzara a trabajar para la



Todos los libretos de esta época mencionan el nombre de los bufos, otorgándoles el trato de “Virtuosi di Musica al servizio di S.M.C.” Cinco de ellos aportan el nombre del compositor: *Il baron Cespuglio*, del “Signor Giovan Adolfo Hasse, detto il Sassone”; *La contadina astuta*, “del Signor Gio: Battista Pergolesi, Napolitano”; *Ciascheduno al suo negozio*, “del Signor Latilla, Maestro Napolitano”; *La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco*, de “Monsieur François Courcelle, Maitre de Musique de la Royale Chapelle de S. Majesté Catholique”¹⁰⁴; y *L’ortolanella astuta*, “del Sig. D. Niccolò Valenti, detto Aulitta. Maestro di Musica, Catalano”. Esto indica la importancia que se le daba a la música en aquellos años con respecto a la etapa anterior.

Tan solo uno de los libretos, *Il baron Cespullo*, detalla el *dramma per musica* junto al que se representó, *La clemenza di Tito* de 1748, de modo que se representó el 20 de enero para celebrar el cumpleaños de Carlos de Borbón. Y otros dos libretos, *Il cavalier Bertone* y *La fantesca*, indican la fecha exacta de la representación: el cumpleaños del rey.

4.8.- Mimos y comparsas

Muchos de los intermezzi de este período (detallados en la Tabla 4.9) requirieron la participación de uno o varios personajes mudos o comparsas. En la mayoría de las ocasiones, los personajes mudos, que solían tener un nombre propio, interactuaban con los bufos protagonistas en la trama del intermezzo. Casi siempre ejercían de amantes o criados de alguno de los protagonistas, al que ayudaban de forma activa en el engaño,

corte española esporádicamente gracias a los encargos de Farinelli y que durante el reinado de Carlos III se convirtiera en uno de los principales impresores al servicio de la corte española.

¹⁰⁴ Es el único libreto en que se incluye texto en francés.

siendo su actuación crucial para el desarrollo del intermezzo. Así vemos, por ejemplo, a Claudio, el joven amante de Lucilla en *Il Tutor*, o Lucindo, el amante de Scintilla en *Don Tabarano*, quienes provocan todo el desarrollo de ambos intermezzi y son los auténticos motivos por los que Lucilla ansía huir de su tutor Pandolfo y Scintilla reniega del rico Don Tabarano.

Por otro lado, los personajes secundarios que en los libretos se denominan comparsas ejercían una función poco relevante, incluso decorativa. Solían representar papeles de pajes, portadores de sillas, sastres o guardias, con la única función de ayudar o acompañar en un instante concreto a uno de los bufos protagonistas, de modo que la acción podría transcurrir perfectamente sin estos personajes. Así vemos, por ejemplo, las dos sirvientas que portan la espineta para Dorina en *L'Impresario delle Canarie*, o los fingidos corsarios turcos que acompañan a Don Tabarano para aterrorizar a Scintilla y su amante.

Farinelli dedica un apartado de su manuscrito a explicar todo lo referente a la organización de las comparsas para las óperas y esto incluiría también las representaciones de intermezzi:

Para que nunca faltasen estas gentes tan precisas para las funciones de óperas, se sirvió S.M. mandar al intendente de Palacio que subsistiese de pie fijo una cuadrilla de doscientos hombres, y por su sobrestante D. Salvador Sobrano, que cuida de congregar el número de estas comparsas que yo le prevengo, de adiestrarlas en sus evoluciones y movimientos, y en las salidas y entradas. Igualmente está a su cuidado la limpieza con que esta gente debe presentarse en el teatro, y hacerla vestir a su tiempo, como la entrega de todo su vestuario concluida la función. Por estos encargos le tengo considerado en la Tesorería del Teatro seis reales diarios, los mismos que por igual comisión disfrutaba su tío Vicente Grisafe, y además se le abonan las noches de función y días de ensayo 30 reales de vellón en atención a su puntualidad y al extraordinario trabajo que tiene en dirigir los movimientos y acciones de las comparsas. Cuando pasa al Real Sitio de Aranjuez se le abonan por la Tesorería del Teatro veinte reales al día y el importe del cuarto que ocupa. A cada comparsa se le abona cada noche de función cinco reales de vellón y además se le da un par de guantes que cuesta dos reales y cuartillo, y cuando ensayan por la mañana y tarde se le hace el mismo abono, pero si se les ensaya también en la noche se les considera medio jornal más. Esta es la práctica que se observa y que hallo justo se continúe¹⁰⁵.

¹⁰⁵ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 150

Tabla 4.9. Mimos y comparsas en los intermezzi de Madrid (1747-1758)

INTERMEZZO	PERSONAJES MUDOS Y COMPARSAS
<i>Don Tabarano</i>	Corbo: criado de D. Tabarano Lucindo: amante de Scintilla Varios fingidos corsarios turcos
<i>L'Impressario delle Canarie</i>	Camareras y sastres
<i>Il Tutore</i>	Claudio: amante de Lucilla Mosca: criado de Pandolfo
<i>La Serva scaltra</i>	Aldeanos
<i>La Serva Padrona</i>	Vespone
<i>Baron Cespuglio</i>	Trinca: criado del Barón Cespuglio
<i>La contadina astuta</i>	Fulvia: criada de Livietta Facenda: viejo criado de Tracollo Dos siervos de Livietta
<i>Il Cavalier Bertone</i>	Pajes
<i>Le due dottori</i>	Un húsar
<i>La fantesca</i>	Vespa: criado de Galoppo
<i>Ciascheduno al suo Negozio</i>	Cuatro magos Una fingida estatua Dos silleros Un criado de Tiburzio Tres médicos
<i>La Burla da vero</i>	Varias comparsas
<i>La preziosa ridicola</i>	Zerbinetta: dama de Dulcinea Una criada
<i>L'Uccellatrice</i>	Dos pajareras
<i>L'Ortolanella astuta</i>	Sirvientes
<i>Don Frullone</i>	Flavio: amante de Lucilla

Es posible que los personajes mudos más importantes pudieran haber sido interpretados por algún cómico italiano de la extinta segunda compañía de los Trufaldines, ya que existe constancia de que algunos de ellos permanecieron en la corte desempeñando distintos papeles en las funciones teatrales y operísticas. Conocemos la labor de Sebastián Christiani de Scio como maestro de baile, de Filippo Bononcini como encargado del vestuario de los espectáculos reales, y de Vicente Grisafe, quien a partir de 1749 pasó a cobrar 200 ducados por “instruir y adiestrar las comparsas que servían en las representaciones de operas”¹⁰⁶. En cambio, no son conocidas las nuevas

¹⁰⁶ AGS, DGT, Inv. 25, leg. 8. Citado en DOMENECH, F., *Los Trufaldines*, p. 77.

atribuciones por las que el cómico italiano Fabricio de la Torre continuó recibiendo seis mil reales de sueldo y seiscientos en concepto de alquiler hasta el día de su muerte, el 19 de abril de 1749¹⁰⁷. Y, de igual modo, tampoco se conoce el desempeño por el cual el matrimonio formado por Juan de Somarriba y Lucia Fiorucci continuó cobrando su sueldo como cómicos hasta que ambos fallecieron en 1748. Quizá entre sus funciones pudo haber sido la representación de los personajes mudos más relevantes de los *intermezzi* interpretados en la corte.

¹⁰⁷ DOMENECH, F., *La compañía de los Trufaldines*, p.202.

CAPÍTULO 5

REPERTORIO DE INTERMEZZI DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VI

5.1.- Introducción al capítulo

Las fuentes estudiadas en el capítulo anterior documentan la representación de diecinueve intermezzi diferentes durante los años correspondientes al reinado de Fernando VI, que coinciden con la gestión de Farinelli. La primera representación conocida tuvo lugar el 20 de enero de 1747, durante la producción operística destinada a celebrar el cumpleaños del rey de la Dos Sicilias, y la última está fechada en 1758, probablemente durante alguna de las representaciones operísticas que tuvieron lugar entre los meses de marzo y mayo. Así, todos aquellos intermezzi se representaron entre el fin del luto por la muerte de Felipe V y la muerte de la reina Bárbara, en un periodo de once años. Todas las representaciones conocidas estuvieron asociadas a las grandes producciones de *dramma per musica* del coliseo del Buen Retiro. Estuvieron protagonizados por dos parejas diferentes, Marchesini-Garofalini (1747) y Pieri-Garofalini (1748-1756), y por un trío en los dos últimos años, Puccini-Zanca-Garofalini (1757-1758).

La importancia concedida a la música en aquellos años implicó que el nombre de los compositores se mencionara en muchos de los libretos, la conservación de muchos de los manuscritos musicales y la información detallada en el manuscrito de Farinelli permiten atribuir la composición de la música de la totalidad de intermezzi

correspondientes a estos años. Así, se propone la clasificación del repertorio en tres bloques diferenciados.

En primer lugar, los que Farinelli lista como “intermedios que estaban”, a los que se añade un intermezzo más, documentado por un manuscrito musical de la Real Biblioteca. Se trata de un corpus de diez intermezzi clásicos de Hasse y Pergolesi, casi todos ellos estrenados en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles entre 1727 y 1734 por las parejas Corrado-Resse o Corrado-Monti. Las producciones madrileñas de todos estos intermezzi tuvieron lugar durante los cuatro primeros años (1747-1750) y estuvieron asociadas a los *drammi per musica* puestos en música por los compositores activos en la corte española: Francesco Corselli, Francesco Corradini y Giovanni Battista Mele.

En segundo lugar, se representaron en Madrid siete intermezzi con música nueva. Para cuatro de ellos se utilizaron libretos clásicos que habían gozado de gran éxito, tanto en Italia como en otras capitales europeas: *Il giocatore*, *La preziosa ridicola*, *Il cavalier Bertone* y *La burla da vero*. Del quinto de los libretos, *Ciascheduno al suo negozio*, no se han encontrado coincidencias con libretos previos italianos, por lo que podría tratarse de un texto escrito especialmente para Madrid. En cuanto a la música, salvo la de *La preziosa ridicola* compuesta por el maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli, fue encargada a tres compositores napolitanos activos en Nápoles y Roma: Gioacchino Cocchi, Gaetano Latilla y Niccolò Jommelli. De este último se representaron otros dos intermezzi que habían sido estrenados en Italia en 1749 y 1750: *L'uccellatrice* y *Don Trastullo*. A excepción de este último intermezzo de Jommelli, todas las producciones madrileñas tuvieron lugar entre 1748 y 1756, y estuvieron protagonizadas por la pareja Pieri-Garofalini.

En tercer lugar, los bufos Puccini y Zanca, que llegaron a Madrid en 1757, trajeron repertorio a tres voces de su Florencia natal. A esta etapa pertenecen dos intermezzi: *L'ortolanella astuta* y *Don Frullone*.

En este capítulo se analiza todo el repertorio representado entre 1747 y 1758 a excepción de las cinco obras con música nueva, a cuyo estudio se dedica el capítulo 6.

Tabla 5.1. Repertorio de intermezzi representado en Madrid entre 1747 y 1758

AÑO	INTERMEZZO	PERSONAJES	LIBRETO	MÚSICA
1747	<i>Il baron Cespuglio</i>	Arrighetta y Cespullo		Hasse
	<i>La serva padrona</i>	Serpina y Uberto	Federico	Pergolesi
1748	<i>La contadina astuta</i>	Livietta y Tracollo	Mariani	Pergolesi
	<i>Il cavalier Bertone</i>	Pericchitta y Bertone	Belmuro	Cocchi
1748/50	<i>Grilletta e Porsugnacco</i>	Grilletta y Porsugnacco		Hasse
1749	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina y Nibbio	Metastasio	Lotti
1750	<i>Li due dottori</i>	Carlotta y Pantaleone	Silvani	Hasse
	<i>La serva scaltra</i>	Dorilla y Balanzone	Silvani	Hasse
	<i>La fantesca</i>	Merlina y Galoppo	Saddumene	Hasse
1751	<i>Il giocatore</i>	Serpilla y Baccoco	Salvi	Jommelli
	<i>Ciascheduno al suo negozio</i>	Eurilla y Tiburzio		Latilla
1754	<i>La burla da vero</i>	Dalina y Balbo		Cocchi
1756	<i>La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco</i>	Dulcinea y Cuoco	Trotti	Corselli
1747/56	<i>Don Tabarano</i>	Scintilla y Tabarano	Belmuro	Hasse
	<i>Il tutor e la pupila</i>	Lucilla y Pandolfo		Hasse
1750/56	<i>L'uccellatrice</i>	Margellina y Narciso		Jommelli
1757	<i>Don Trastullo</i>	Arsenia, Giambarone y D. Trastullo		Jommelli
1758	<i>L'ortolanella astuta</i>	Vespina, Giorgino y Tulipano	Casorri	Valenti
1757/58	<i>Don Frullone</i>	Lucilla, D. Frullone y Pandolfo	Casorri	Felice

5.2.- Los intermezzi de Johann Adolf Hasse

Johann Adolf Hasse fue el compositor más representado en Madrid durante este periodo, con un total de siete intermezzi diferentes¹. Todos ellos habían sido estrenados en el San Bartolomeo de Nápoles entre 1727 y 1730 por la pareja Resse-Corrado, y se representaron en el Buen Retiro entre 1747 y 1750.

¹ La bibliografía de referencia para documentar aspectos relativos a la biografía y producción de Hasse es, en primer lugar, el monográfico dedicado al compositor por MELLACE, R., *Johann Adolf Hasse*, L'Epos, Palermo, 2004; también estudia de forma detallada la biografía y obra del compositor, e incluye un catálogo de todas sus composiciones NICHOLS, D. y HANSELL, S., "Hasse family", *Grove Music Online*, OUP, 2001. Para un estudio comparado de los intermezzi de Hasse con los de Pergolesi, véase MELLACE, R., "Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto", *Studi Pergolesiani* 5, C. Fertonani y C. Toscani (ed.), Fondazione Pergolesi Spontini, Jesi, 2006, pp. 187-210. Sobre la estancia del compositor en diferentes capitales europeas, véase MELLACE, R., "Hasse's Travels. Alps, Courts and Opera Houses", C. Mahling (ed.), *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, Wissner Verlag, Augsburg, 2011, pp. 23-28; y MELLACE, R. "Musica e Política. Hasse e la festa teatrale tra Napoli, Dresda e Vienna", en A. Colturato y A. Merlotti (ed.) *La festa teatrale del Settecento*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011, pp. 105-128.

A excepción de *Don Tabarano* – también conocido como *La contadina* – que fue presentado en unas 40 ciudades europeas entre 1728 y 1768, los intermezzi de Hasse no fueron tan populares como los de otros compositores como Orlandini o Pergolesi. De la mayoría de ellos sólo constan unas pocas representaciones fuera de Nápoles, incluso existe un caso, *Il Baron Cespullo*, del que sólo se conoce una representación aparte de las de Nápoles y Madrid. Hay que señalar aquí que esta obra está recogida en el catálogo de Hansell², en *New Grove*, como desaparecida, por lo que parece que el manuscrito musical de Madrid podría ser la única fuente conservada.

Como ya se ha estudiado en relación con el repertorio de intermezzi de los años de Felipe V, la predilección hacia Hasse pudo haberse debido a las relaciones dinásticas con los reyes de las Dos Sicilias, en especial con María Amalia. Su boda, celebrada en Dresde en 1738 incluyó la representación de una versión revisada de *Il tutore e la pupilla* de Hasse, mientras que poco después de su llegada a Nápoles, María Amalia solicitó que se representaran otros tres intermezzi del compositor. Todos ellos también se representaron en Madrid unos años después: *Le due dottori*, *Il capitan Galoppo* y *La serva scaltra*. Asimismo, son obvias las conexiones entre Farinelli y Hasse. El cantante había actuado junto a la famosa virtuosa Faustina Bordoni, la mujer del compositor. Además, Farinelli había protagonizado, entre 1730 y 1736, tres de los dramas metastasianos puestos en música por Hasse³. Tanto el compositor como la Bordoni son mencionados con frecuencia en la correspondencia mantenida entre Broschi, Sicinio Pepoli y Metastasio.

Tres de los intermezzi de Hasse representados en estos años en Madrid ya se habían producido durante el reinado de Felipe V: *Don Tabarano*, *Il tutore* y *La serva scaltra*. De los dos primeros no se conserva el libreto de su segunda representación, pero sí aparecen citados en la relación de intermezzi representados durante el mandato de Farinelli y sus manuscritos musicales muestran correcciones de al menos dos representaciones diferentes. Teniendo en cuenta las diferentes tesituras vocales de las bufas Marchesini y Pieri, la primera con una voz más aguda, se aprecian versiones transportadas de las arias correspondientes a los personajes femeninos y adaptadas para ambas cantantes. En cuanto a *La serva scaltra*, se conservan los libretos de las dos

² HANSELL, S., “Johann Adolf Hasse”, *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001. [Consultado 30-8-2018]

³ *Artaserse* (Venecia, 1730), *Catone in Utica* (Turín, 1731) y *Siroe, re di Persia* (Bolonía, 1733).

representaciones, pero no el manuscrito musical. De cualquier modo, estos tres intermezzi ya estudiados en el capítulo 3 no serán analizados de nuevo en este epígrafe.

Mellace establece cuatro fases en la producción de intermezzo de Hasse⁴. La primera, a la que llama prólogo, está representada por un solo título, *Miride e Damari* (1726), que aparece como *scene buffe* insertas en su drama. La segunda etapa, a la que denomina “la grande produzione centrale” (1726-1730), está formada por siete títulos dedicados a la pareja Resse-Corrado. La tercera, aún en sus años de Nápoles, incluye sólo un título: *Donna Arrighetta*, estrenada por Monti-Corrado seguramente en 1732⁵. Y finalmente, su última etapa como maestro de capilla de la corte de Dresde, con dos intermezzi en una sola parte. Los siete intermezzi representados en Madrid pertenecen a la segunda y tercera etapas, que son estructuralmente homogéneas. La acción de todos ellos transcurre en un lugar indeterminado, intervienen uno o varios mimos, se produce al menos un travestimiento durante la farsa y alguno de los personajes habla un idioma fingido.

Tabla 5.2. Intermezzi de Hasse representados en Madrid (1747-1758)

FASE	TÍTULO	ESTRENO NÁPOLES	TÍTULO MADRID	FECHA MADRID
2	<i>Grilletta e Porsugnacco</i>	1727	<i>Grilletta e Porsugnacco</i>	1748-1750
	<i>Carlotta e Pantaleone</i>	1728	<i>Li due dottori</i>	1750
	<i>Scintilla e Don Tabarano</i>	1728	<i>Don Tabarano</i>	1748-1750
	<i>Merlina e Galoppo</i>	1729	<i>La fantesca</i>	1750
	<i>Dorilla e Balanzone</i>	1729	<i>La serva scaltra</i>	1750
	<i>Lucilla e Pandolfo</i>	1730	<i>Il tutore</i>	1747-1750
3	<i>Arrighetta e Cespullo</i>	1732	<i>Il baron Cespullo</i>	1747

5.2.1.- *Il baron Cespullo*

Mellace propone que el estreno del intermezzo de *Arrighetta e Cespullo* se produjo en el Teatro San Bartolomeo en 1732, junto al *Catone in Utica* de Vinci. Fue escrito para el bufo Corrado y su nueva pareja, Laura Monti. Volvió a ser representado en una ocasión antes de la versión madrileña, en Messina en 1733. En Madrid se estrenó el 20 de enero de 1747, tal como indica el libreto, junto a *La clemenza de Tito* producida en el Buen Retiro para el cumpleaños del rey de las Dos Sicilias. El intermezzo sólo se

⁴ MELLACE, R., “Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse”, pp. 187-201.

⁵ Fecha propuesta por Mellace en *Johann Adolf Hasse*, p. 438.

representó en una ocasión más, en 1751 en el Teatro Cocomero. Esta producción, con el título de *La Donna accorta*, estuvo protagonizada casualmente por Geltrude Boni y Michele Zanca, el bufo que se establecería al servicio de la corte española en 1757.

El intermezzo está protagonizado por Cespullo, un barón romano, la sirvienta Arrighetta y el criado Trinca (mimo). La primera parte presenta a Cespullo, un rico y presumido barón romano que no tiene intención de casarse porque piensa que las mujeres sólo se interesan por derrochar su fortuna. Arrighetta, una sirvienta muy astuta, hace cómplice al público de su plan para hacer que el barón se case con ella y poder así disfrutar de su fortuna. Se presenta en el palacio de Cespullo, travestida de noble caballero español, para comunicarle que su señora le envía para que lleve al barón ante ella (no puede desvelar ni quién es su señora ni qué quiere). Durante toda la primera parte, Trinca va vistiendo con galas a Cespullo –recordando una vez más a *Le bourgeois gentilhomme* de Molière– mientras el caballero español se burla de él. Termina esta primera parte con Arrighetta y Cespullo saliendo a la calle en dirección al palacio de la dama misteriosa.

La segunda parte comienza con Cespullo, que ha decidido disfrazarse de mercader griego para curiosear sin ser reconocido, en el palacio de la dama misteriosa. Arrighetta le recibe con su ropa de sirvienta, diciendo llamarse Mirinfrincola. Él comienza a preguntar por la dama misteriosa, y ella le cuenta que es una noble muy rica que ya tiene 80 años. Arrighetta confiesa al falso griego que está enamorada ardientemente del hombre más bello del lugar: el barón Cespullo. Él le dice que ese amor es imposible, ya que él es noble y ella una criada, pero ella contesta que no es un problema ya que es la heredera universal de su riquísima señora. Al ver que Arrighetta es más rica aun que él, le empieza a interesar, y para probar su amor por Cespullo le propone que se case con el falso griego, prometiendo que la llevará a surcar los mares y a conocer el Mediterráneo. Ella rechaza la proposición, ya que dice ser fiel a Cespullo, así que éste se quita el disfraz y le pide que se case con él. Cuando ella acepta, se descubre que ha sido todo un engaño, pero él sigue adelante porque se ha enamorado de la lista y bella sirvienta.

En este intermezzo se cumplen todos los tópicos del género: existe un doble travestimiento durante la farsa, los personajes hablan dos idiomas fingidos y la farsa concluye con un dúo amoroso de los protagonistas. Arrighetta se disfraza de caballero

español, hablando un español italianizado, y Cespullo se disfraza de mercader griego, hablando un fingido griego.

El libreto madrileño de *Il baron Cespullo*, impreso en el taller de Lorenzo Francisco Mojados, es el primero conservado correspondiente a los años de gestión de Farinelli. Tiene una característica que lo distingue de todos los demás libretos de intermezzo impresos en Madrid: asocia su representación a una producción operística concreta. En la portada especifica: “da rappresentarsi nel regio Teatro del Buon Ritiro, per comando di Sua Maestà Cattolica, nell’opera intitolata *La clemenza di Tito*”. Esta fue, como se ha mencionado anteriormente, la primera gran producción operística organizada por Farinelli, al haberse cumplirse el luto en la corte española por las muertes de Felipe V y de la infanta María Teresa.

*Tabla 5.3. Estructura de Il baron Cespullo de Madrid (1747)*⁶

PARTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE
1	Recit.	Alle forche birbantone	C → T → A
	Aria	Es caballero enamorado	A
	Recit.	Or si contenta	C → A
	Aria	E’ la donna un augelletto	C
	Recit.	Or si alguna muchacha	A → C
	Duo	Vamos, si vamos	A → C
2	Recit.	Viva il mio caro Trinca	A → C
	Aria	Ha un viso rotondetto	A
	Recit.	Già me la fa	C → A
	Aria	Non infadar, sentir	C
	Recit.	Chè risolver? parlar	C → A
	Duo	Tua sposa son io	A → C

Sólo se conservan los libretos de Madrid (1747) y de Florencia (1751) y su cotejo muestra que son idénticos salvo por un pequeño detalle: mientras en la versión de Madrid el criado Trinca habla en un par de ocasiones, en la versión de Florencia es un mimo que no habla en ningún momento. Al no conservarse ningún libreto de la primera representación italiana, no es posible comprobar si hubo algún cambio o adición en el libreto madrileño.

⁶ Elaborada a partir del libreto E-Tp 4-22897 y el manuscrito musical MUS/MSS/430.

5.2.2.- *Grilletta e Porsugnacco*

El manuscrito musical conservado entre los fondos de la Real Biblioteca de Madrid con el título *Grilletta e Porsugnacco*, tras su cotejo con el manuscrito musical atribuido a Hasse conservado en la Österreichische Nationalbibliothek⁷, permite documentar la representación de este intermezzo de Hasse en Madrid entre 1748 y 1750, a pesar de no constar en el listado del manuscrito de Farinelli y de no haberse conservado el libreto de ninguna representación. En cambio, el intermezzo sí consta en el inventario *post mortem* de Farinelli, aunque sin estar atribuido a ningún compositor (véase el Apéndice documental nº6).

El intermezzo de Grilletta y Porsugnacco fue compuesto por Orlandini para la pareja Ungarelli-Ristorini y estrenado, con el título de *Monsieur di Porsugnacchi*⁸, en la temporada de carnaval de 1727 del Regio Ducale Teatro de Milán. El diecinueve de noviembre de aquel mismo año, la pareja Resse-Corrado estrenó en el San Bartolomeo otro intermezzo con el mismo libreto puesto en música por Hasse, con el nombre de *Grilletta e Porsugnacco*⁹. La versión de Orlandini fue mucho más interpretada, se representó durante más de veinte años en todos los teatros del norte de Italia y fue llevado a Londres por la pareja Faini-Lottini. En cambio, de la versión de Hasse sólo se conocen cuatro representaciones después de su estreno: Roma (1729), Venecia (1742), Dresde (1747) y Madrid (1748-1750).

El intermezzo está protagonizado por Grilletta y Porsugnacco, y no cuenta con la presencia de ningún mimo. La acción transcurre en un lugar indeterminado, como es habitual en el repertorio de este género. Grilletta se presenta como criada de la joven hija del Dottore Belisano, a la que su padre ha prometido con un rico burgués de Lemosín: Porsugnacco. La joven está enamorada de su amante y no desea casarse con Porsugnacco, de modo que Grilletta advierte a la audiencia de su intención de intervenir con un engaño para que el burgués renuncie a la boda. En primer lugar, informa a Porsugnacco de las visitas nocturnas de los jóvenes amantes y le advierte de que, si se casa con ella, le será infiel. Al mismo tiempo aprovecha para seducir al rico burgués, viendo la posibilidad de disfrutar así de su dinero. Porsugnacco, ya enamorado de la

⁷ A-Wn Mus.Hs.17280

⁸ I-Bc Lo.06781

⁹ El primer libreto de la versión de Hasse está inserto en los entreactos de su drama, *Gerone, tiranno di Siracusa*. I-Vgc ROLANDI ROL.0383.01

sirvienta Grilletta, se muestra dubitativo y temeroso de romper su compromiso con la hija de Belisano, así que Grilletta da un segundo paso en su engaño. Travestida de hombre, finge ser el amante de la joven hija del doctor y dice estar buscando al extranjero lemosín que se dispone a arrebatarse a su amada para batirse en duelo con él y matarle. Porsugnacco se oculta y asegura estar buscando al mismo hombre para ajustar cuentas. Todos estos sucesos le convencen para anular su compromiso y casarse con Grilletta. En la tercera parte, los recién casados mantienen una discusión sobre quién someterá a quien, y cantan los beneficios del matrimonio y la paternidad. Finalmente, Grilletta consigue someter a Porsugnacco.

Tabla 5.4. Estructura del intermezzo Grilletta e Porsugnacco de Madrid¹⁰

PARTE	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Recit.	Sposalizj da cani il mio padrone	G → P
	Aria	Giovinetta vaga, e bella	P
	Recit.	Questo è un bel caso affè	G → P
	Aria	Mi vien voglia, oh Dio	G
	Recit.	Oh che robba	P → G
	Duo	Una povera fanciulla	G → P
2	Recit.	Oh quale incontro è stato	P → G
	Aria	Io lo voglio sminuzzare	G
	Recit.	La rabbia che ti dia	P
	Aria	Io t'aspetto ò mia diletta	P
	Recit.	Il colpo è fatto affè	G → P
	Duo	Imparare a maritarvi	P → G
3	Recit.	Oh guardate che sfarzo!	P → G
	Aria	Ti credevi aver trovato	G
	Recit.	Ma son pur tuo marito	P → G
	Aria	Quando s'anno i figliolini	P
	Recit.	Non meriti perdono	G → P
	Duo	Pace sì, pace Sei pentito?	G → P

El libreto está basado en la *comédie-ballet Monsieur de Pourceaugnac* de Molière y Lully, estrenado en Chambord en 1669. En el intermezzo intervienen únicamente dos personajes: Porsugnacco, que encarna al Monsieur de Pourceaugnac de

¹⁰ Elaborada con el manuscrito musical E-Mp MUS/MSS 292.

Molière, y Grilletta, la sirvienta que, mediante las habituales técnicas del intermezzo, reúne varios de los personajes de la comedia original: los intrigantes Nérine y Sbrigani (cuando se disfraza de hombre). Aunque no aparecen físicamente, otros tres personajes de la obra de Molière están presentes a lo largo de todo el intermezzo: Oronte, con el nombre de Dottor Belisano, su hija Julie y el amante de ésta, Éraste, que en el intermezzo no tienen un nombre concreto. El libretista respeta la procedencia del protagonista de la obra original, la región francesa de Lemosín. Las dos primeras partes son fieles a la obra de Molière. La tercera, en la que Grilletta y Porsugnacco ya aparecen como un matrimonio, no tiene ninguna relación con la obra francesa.

Tabla 5.5. Correspondencia entre los personajes de Monsieur de Pourceaugnac de Molière y los del intermezzo de Grilletta e Porsugnacco

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC DE MOLIÈRE		GRILLETTA E PORSUGNACCO INTERMEZZO	
PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	PERSONAJE	MOMENTO EN QUE APARECE
Mr. de Pourceaugnac	Burgués de Lemosín	Porsugnacco	
Julie	Joven hija de Oronte		Mencionada en i. 1 y 2
Oronte	Padre de Julie		Mencionado en i. 1 y 2 con el nombre de Dr. Belisano
Nérine	Mujer de intriga	Grilletta	I. 1
Sbrigati	Napolitano intrigante	Grilletta travestida de hombre	I. 2
Éraste	Amante de Julie		Mencionado en i. 1

Las características del manuscrito musical de la Real Biblioteca, concretamente la grafía del copista, permiten acotar la fecha de copia entre 1747 y 1750. El rango vocal de las arias del personaje femenino se corresponde con las características vocales de Elena Pieri, de modo que la fecha de representación queda acotada a los años 1748-1750.

5.2.3.- *I due dottori*

El intermezzo *I due dottori* se estrenó en el teatro del Buen Retiro en la temporada de carnaval de 1750. Aunque el libreto de la representación no informa del nombre del compositor, tanto el manuscrito de Farinelli como el cotejo del manuscrito musical permiten atribuir la música a Hasse. La producción estuvo protagonizada por Elena Pieri, en el papel de Carlotta, Tomaso Garofalini, en el papel de Pantaleone, un mimo en el papel de húsar y comparsa.

Según Mellace, los intermezzi de *Carlotta e Pantaleone* se estrenaron en 1728 en el San Bartolomeo de Nápoles¹¹, junto a *Attalo re di Bitinia*. Fueron compuestos para la pareja Resse-Corrado por Hasse y, a pesar de no conocerse el nombre del autor del libreto, todas las hipótesis lo atribuyen a Bernardo Saddumene¹². Un año después, la pareja Marchesini-Lottini representó el intermezzo en Florencia, con el título *La finta tedesca*. No se volvió a representar hasta 1734, año en que la pareja Monti-Corrado lo interpretó de nuevo en el San Bartolomeo. Aquel mismo año se representó también en la corte de San Petersburgo y en 1746, miembros de la compañía de Pietro Mingotti lo interpretaron en Hamburgo. La pareja Ruvinetti-Cricchi, ambos virtuosos de cámara del rey de Prusia, lo representó en el Real Teatro de Potsdam en 1749 y un año después, Pieri y Garofalini lo presentaron en la corte madrileña. La última representación conocida tuvo lugar en Copenhague, en 1756.

El intermezzo está protagonizado por el médico Pantaleone, su criada Carlotta y un mimo que, disfrazado de húsar, ayuda a la joven en el engaño. La primera parte comienza presentando a la criada Carlotta, disfrazada de alemana y hablando un alemán fingido, y al médico Pantaleone que, enamorado de ella y habiéndole propuesto matrimonio, se esfuerza por entenderla. Ella, con el único fin de darle celos para divertirse, finge tener un amante: un mimo disfrazado de húsar. Pantaleone les descubre y amenaza con romper su compromiso, a lo que Carlotta reacciona amenazándole: si no se casa con ella, le matará. En la segunda parte, Carlotta, travestida de Dottor Graziano boloñés con el falso nombre de Dutturon Franculin d'Franculon, dice ser el abogado de Carlotta e intenta engañar a Pantaleone argumentando, en dialecto boloñés, que las leyes le obligan a casarse con la sirvienta. Pantaleone responde que sus leyes son falsas y que no puede engañarle puesto que él es doctor en medicina, derecho civil y canónico, y concluye amenazándole con darle una paliza. En la tercera parte, Pantaleone, disfrazado, se dispone a huir para evitar el matrimonio, justificando que “ella no fa per me, troppo è superba / e se me la sposassi, converrebbe / per isfuggir questioni, / ch'io portassi la gonna, ella i calzoni. / Oibò, oibò; la cosa non camina, / ché quando il matrimonio / va di questa maniera è una ruina!”. Pero Carlotta decide hacerse la loca

¹¹ En el catálogo de Sven Hansell fecha el estreno el 14 de enero de 1726, en el Teatro delle Dame de Roma, durante los entreactos de la *Didone abbandonata* de Vinci. Véase NICHOLS, D. y HANSELL, S., “Hasse family”, *Grove Music Online*, OUP, 2001 (consultado 25-05-2019).

¹² Véase MELLACE, R., *Johann Adolf Hasse*, p. 437; y TOSCANI, C., *La finta tedesca. Tre intermezzi per Attalo re di Bitinia*, Pisa, ETS, 2014, p. XV.

delirante con el fin de retenerle. El sentimiento de culpabilidad por haber provocado la locura de su joven sirvienta hace que Pantaleone acabe casándose con ella.

Tal como argumenta Toscani¹³, este intermezzo no está basado en una fuente literaria como otros de los de Hasse, sino en diferentes *lazzi* de la *commedia dell'arte*. El típico discurso del Dottore Graziano, los travestimientos múltiples, los latinajos y menciones a autores clásicos del viejo Pantalón, y la criada astuta que engaña a su antagonista para acabar casándose con él. A lo largo de este intermezzo Carlotta habla un alemán fingido, Pantaleone intercala en su discurso diferentes expresiones en latín y ambos personajes hablan en dialecto boloñés a partir de la segunda parte. La presencia del húsar en el repertorio de intermezzo es típica de los años de dominio austriaco de Nápoles, en sustitución del soldado fanfarrón español del repertorio escrito durante los años del virreinato¹⁴.

Tabla 5.6. Estructura de I due dottori de Madrid¹⁵

PARTE	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Cavat.	Oh che tedio!	P
	Recit.	Figliuol mio, tu faresti	P → C
	Aria	Sciarlotta miserabile!	C
	Recit.	Datemi da vestir	C → P
	Duo	Se taci Sciarlotta	P → C
2	Recit.	Oh! Mal abbia Sciarlotta	P → C
	Aria	A me pogn? Scelerataz!	C
	Recit.	Costui mi fa tremare	P → C
	Aria	Co'i suffism, ei argumeint	P
	Recit.	Avivù fine?	C → P
	Duo	Signour Duttour, quel nas de bech	C → P
3	Recit.	Ah! ah! Pantalone	C → P
	Aria	Sempre vi son ruine	P
	Recit.	Olà, olà! Non sentí?	C → P
	Aria	La tortora va in tresca	C
	Recit.	Ma dammi il ferro	C → P
	Duo	Ah! Che imbroglio! Sciarlottina	P → C

¹³ TOSCANI, C., *La finta tedesca*, p. XIII.

¹⁴ TOSCANI, C., *La finta tedesca*, p. XIV.

¹⁵ A las dos primeras partes que aparecen en el libreto de 1750 se ha añadido la tercera parte del intermezzo, que sí que está en el manuscrito musical.

La obra original, en tres partes, conservó casi intacta su estructura a lo largo de los años. El libreto de Madrid de 1750 consta únicamente de dos partes, pero no se trata de una adaptación o reducción del texto, sino que sólo se interpretaron los dos primeros intermezzi. En cambio, el manuscrito musical de la Real Biblioteca contiene las tres partes íntegras, de modo que es posible que este intermezzo se representara en más de una ocasión, en diferentes versiones de 2 y 3 partes, o que, para no superar la duración deseada de todo el conjunto de la producción operística, se tomara la decisión de eliminar la tercera parte.

Ilustración 5.1. Portada del libreto de I due dottori (Madrid, 1750)¹⁶



¹⁶ Libreto conservado en la Biblioteca de Catalunya, E-Cat M598/23.

5.2.4.- *La fantesca*

Al igual que sucede con el intermezzo anterior, el libreto de Madrid no proporciona el nombre del compositor, pero tanto el manuscrito de Farinelli como el manuscrito musical de la Real Biblioteca permiten atribuir la composición de la música a Hasse. No se conoce la fecha exacta en que se representó este intermezzo, ya que el libreto sólo proporciona el año: 1750.

El intermezzo de Merlina y Galoppo se estrenó en el San Bartolomeo el 29 de enero de 1729 con el título *La fantesca*¹⁷, junto a *L'Ulderica* de Hasse. Fue escrito por Bernardo Saddumene y Hasse para la pareja Resse-Corrado. Cuatro años más tarde, en 1733, fue representado por la pareja Ruvinetti-Cricchi en Mantua¹⁸, ocasión para la que se sustituyó el primer aria de Galoppo, “Son già inviperito” por el aria “Con cannon, pistole, e schioppi”. En el carnaval de 1737 fue representado en el Teatro della Pallacorda de Roma por la pareja masculina Magioni-Baglioni, con el nuevo título de *Il capitán Galoppo e Merlina serva finta d'una vedova*¹⁹. En esta ocasión se representó el intermezzo con sólo dos partes, la primera coincidente en su totalidad con la versión de Nápoles y la segunda totalmente remodelada, con arias y recitativos diferentes. Aunque el libreto de aquella representación atribuye la composición de la música al “Sig. Sassone”, lo más probable es que se tratase de un *pasticcio* con la primera parte de Hasse y la segunda con música de otro autor. A aquella representación siguió la de Livorno, en 1739, y después, la que parece, hasta el momento, la última representación en Italia. Ésta tuvo lugar en el Teatro Sant'Angelo de Venecia, en el otoño de 1741, con el título *Il capitán Galoppo*²⁰ y la pareja Brogi-Pertici como protagonista. En esta versión, también en dos partes, el primer intermezzo coincide con el de Nápoles salvo porque se cambió el primer aria de Galoppo por “Quando sciolto avrò il contratto”, en cuanto a la segunda parte, fue totalmente remodelada y concluye con el famoso dúo final de *La serva padrona* de Pergolesi, “Contento tù sarai”. De modo que, al igual que la versión de Roma, se trata de un *pasticcio*. El intermezzo, con música de Hasse y el título original de *La fantesca* se representó en cinco de las grandes capitales europeas:

¹⁷ I-Bc Lo.02469

¹⁸ US-CHH IOLC-00169

¹⁹ GB-Lbl 11715.b.61.(4.)

²⁰ I-Mb Racc.dramm.3030

Dresde (1748)²¹, Viena (1748)²², Madrid (1750), Nüremberg (ca. 1750)²³ y Lisboa (1753)²⁴. Tanto la versión de Madrid (detallada en la Tabla 5.7), como las de Dresde y Nüremberg, coinciden íntegramente con el texto original de Nápoles. La versión de Viena es la misma salvo que varía dos de las arias de Merlina, las de la primera y la tercera partes.

*Tabla 5.7. Estructura de La fantesca (Madrid 1750)*²⁵

PARTE	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Recit.	Bene, gli hai detto tu,	M → G
	Aria	Son già inviperito,	G
	Recit.	Son qui, son qui. Che ditte?	M → G
	Aria	Quanto devo al mio destino!	M
	Recit.	Or cosa dici bestia?	G → M
	Duo	Se lei non lo sfida	M → G
2	Recit.	Levami d'avanti	G → M
	Aria	Yo soy hijo de un gran capitán	M
	Recit.	Veda, mi par che chiami	G → M
	Duo	Sbudellar! Ah, me ne rido	G → M
	Recit.	No, la signora vuol che ci ammazziamo	M → G
	Duo	Mai più per questa strada	M → G
3	Recit.	No, no, mi dica prima	M → G
	Aria	Pur giunta mi vedo	M
	Recit.	Il colpo è fatto. La ragazza parmi	G
	Aria	Aver un alma ardita	G
	Recit.	Oh! Chi sarà questa fantasma?	G → M
	Duo	Dolce sposina	

El intermezzo está protagonizado por la joven sirvienta Merlina, el capitán Galoppo y el sirviente de éste, Vespa. Merlina, fingiendo ser la sirvienta de una señora viuda, va a visitar al capitán Galoppo, el típico capitán brabucón y cobarde de la *commedia dell'arte*, para darle la noticia de que su señora está enamorada de él.

²¹ D-DI MT.1459,angeb.1

²² A-Wn 641432-A.24,6

²³ D-Mbs 999/Ital.10

²⁴ BRITO, M.C., *Opera in Portugal*, pp. 26 y 51.

²⁵ Basada en el libreto E-Tp 24250 y el manuscrito musical E-Mp MUS/MSS/429

Galoppo se insinúa a Merlina y ella le acobarda diciéndole que la pretende un fiero capitán español que ha venido tras ella con sus soldados y que, si la toca, tendrá que batirse en duelo con ellos. A continuación, Merlina, travestida de capitán español, entra en la estancia en la que se encuentra Galoppo para desafiarle. Éste, muerto de miedo y diciendo no conocer a Galoppo, empuja a su criado Vespa para que se enfrente con el español mientras él “le cubre las espaldas”. El capitán “Paralafran” descubre a Galoppo y da comienzo a un ridículo duelo que concluye con el protagonista rogando piedad y renunciando al amor de Merlina. La tercera parte comienza con Galoppo fanfarroneando ante Merlina sobre su duelo, diciendo que fue él quien ganó al cobarde capitán español y que, por lo tanto, le corresponde casarse con ella. Después de comprometerse con Merlina, aparece Vespa travestido de dama española con una carta para Galoppo. La carta le informa de que una joven dama, con una suculenta dote, desea casarse con él, así que, imaginando poder disfrutar de tanta riqueza, Galoppo decide romper su compromiso con la criada para casarse con la dama. Finalmente se descubre todo el engaño y el intermezzo concluye con la boda de Merlina y Galoppo. Este intermezzo reúne todos los tópicos del repertorio napolitano de los años 20: hay travestimiento en dos ocasiones, el mimo Vespa ayuda a la sirvienta en el engaño a su antagonista, se habla un idioma fingido (que en la versión madrileña es un correcto español), hay un duelo a espada y todo termina con la boda de los dos protagonistas.

En la segunda parte, Merlina, travestida de capitán español, canta el aria “Yo soy hijo de un gran capitàn”. Estudiando los cambios ortográficos de este aria en las diferentes versiones²⁶, se han podido establecer tres variantes (presentadas en la Tabla 5.8). En primer lugar, la versión original de Nápoles, “Yò soi ijo d’un gran capitan” en la que están basados la mayor parte de los libretos. En segundo lugar, la versión de la pareja Ruvinetti-Cricchi “Io soi icho d’un gran capitan”, que aparece en los libretos de Mantua (1733), Dresde (1748) y Nüremberg (ca. 1750). Y, por último, la versión de Madrid (1750), con una correcta ortografía. Esta característica del libreto madrileño da a entender que el texto fue revisado cuidadosamente por alguna persona del entorno de Farinelli que dominaba la ortografía española. Asimismo, permite conocer la procedencia de otros libretos en los que no constan el nombre de los bufos.

²⁶ A excepción de la versión de Roma 1737, en la que este aria se cantó íntegramente en italiano.

Tabla 5.8. Comparación ortográfica del aria de Merlina: “Yò soi ijo d’in gran capitàn” de La Fantescia

NÁPOLES 1729	MANTUA 1733	MADRID 1750
Yò soi ijo d’un gran capitan, Y me gliaman D. Paralafran, Tu te ries? Tu me burlas? Che dises? Las narises Cortar yò te chiero. Nò, mas tarde te chiero mattar, Tu me miras, porche tù me miras? Nò as provato mis rabias, mis iras? Presto, icciate en terra vigliano, Esta mano, camina a besar.	Io soi icho d’un gran capitan, Y me gliaman Don Paralafran. Tù te ries. Tù me burlas? Che dises? Las narises Cortar yo te chiero... Nò mastarde te chiero mattar; Tù me miras? Por che tù me miras? Nò as provando mis rabias, mis iras? Presto écciate entierra vigliano, E sta mano, cammina à besar.	Yo soy hijo de un gran capitàn, Y me llaman Don Paralafran. Tu te ries? Tu me burlas? Què dices? Las narizes Cortar yo te quiero. No. Mas tarde te quiero matar. Tu me miras! No has probado mis rabias, mis iras? Presto échate en tierra, villano, Esta mano camina à besar.

Con la representación de este intermezzo en la corte madrileña concluyó la primera etapa de producción de títulos clásicos y comenzaron los encargos a jóvenes compositores napolitanos de la nueva generación.

5.3.- Los intermezzi de Giovanni Batista Pergolesi

La producción de intermezzo de Pergolesi fue continuadora de la obra de Hasse en el San Bartolomeo de Nápoles²⁷. El primero de ellos, *Nerina e Nibbio*, fue estrenado por la pareja Resse-Corrado en 1732²⁸. En el verano de 1733 se estrenó en el San Bartolomeo el que fue el intermezzo más popular de la historia, *La serva padrona*, que estuvo protagonizado por Corrado y su nueva pareja bufa, Laura Monti. Y finalmente, en 1734 la misma pareja Monti-Corrado estrenó *Livietta e Tracollo*. Estos tres intermezzi compuestos por Pergolesi representan una proporción modesta dentro de la obra del compositor, que escribió una treintena de obras escénicas en el breve periodo de tiempo en que desarrolló su carrera profesional, comprendido entre 1731 y 1736. Paradójicamente, debe su notoriedad universal a uno de aquellos intermezzi, *La serva padrona*²⁹.

²⁷ Sobre la producción de intermezzi de Pergolesi, véase PIPERNO, F., “Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi”, *Studi di Storia dello Spettacolo*, La Lettere, Florencia, 2011, pp. 276-291; PIPERNO, F., “Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione de La serva padrona”, *Studi Pergolesiani*, Jesi, 1986, pp. 166-177; y MELLACE, R., “Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse”.

²⁸ De este primer intermezzo de Pergolesi sólo se conserva el libreto.

²⁹ PIPERNO, F., “Attori e autori di intermezzi”, p. 279.

Junto con los dos intermezzi de Giuseppe Sellitto representados en 1734 y 1735³⁰, los compuestos por Pergolesi fueron las últimas obras de este género representadas en el San Bartolomeo, puesto que el rey de las Dos Sicilias mandó que fueran sustituidas en los entreactos de la ópera seria por *balli*. Este fin de la producción de intermezzi, en noviembre de 1735, precedió la temprana muerte de Pergolesi, en marzo de 1736. La fase final del género en Nápoles no estuvo desencadenada por una decadencia del repertorio, sino que la decisión fue tomada por motivos sobre todo políticos, es decir al paso del dominio austriaco al borbónico³¹ y, posiblemente, por la intención de renovar el repertorio y el formato de las producciones operísticas.

La representación, en París en 1752, de *La serva padrona* y *La contadina astuta* de Pergolesi, junto a otros intermezzi protagonizados por la compañía de Eustachio Bambini, desencadenó la *Querelle des Bouffons*³². El estilo cómico proyectado en aquellas obras era desconocido para el público parisino y desató una controversia entre los defensores de aquel moderno estilo cómico italiano, los *ramistes* y los detractores que lo consideraban indigno frente a la grandeza de la tragedia francesa, los *lullistes*. En realidad, tal como argumenta Cook, los intermezzi protagonizados por la compañía italiana de Bambini sólo fueron la cara visible de una crisis que había comenzado meses antes de la llegada a París de los italianos y que enfrentaba dos posiciones políticas. La crisis artística evolucionó de forma paralela con la crisis financiera del reino, con la reacción de los reformistas frente al absolutismo monárquico y con los enfrentamientos entre jesuitas y jansenistas por la controvertida bula papal *Unigenitus*.

La producción en Madrid de intermezzi de Pergolesi tuvo lugar durante los dos primeros años de dirección artística de Farinelli, 1747 y 1748. La representación de *La serva padrona* en Madrid no resulta sorprendente, ya entonces era una de las obras más populares del género. Pero no se puede decir lo mismo de *La contadina astuta*, que gozó de muy pocas representaciones en Europa después de su estreno en Nápoles en 1734.

Hasta el momento, el registro de representaciones de los dos intermezzi proporcionado por Sartori no mostraba ninguna relación entre los cantantes bufos que

³⁰ *La franchezza delle donne* y *La vedova ingegnosa*.

³¹ PIPERNO, F., “Attori e autori di intermezzi”

³² Sobre esta querella, véase COOK, E., “Querelle des Bouffons”, *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001. [Consultado 01-06-2019].

trabajaron en Madrid y las producciones europeas de intermezzi de Pergolesi. Pero un libreto localizado en el Fondo Borbón-Lorenzana, que había pasado inadvertido hasta el momento, documenta que Tomaso Garofalini representó *La serva padrona* en Brescia en 1737, justo antes de viajar a Madrid, junto a Rosa Vivoli Garofalini. Así que este intermezzo formaba parte de su repertorio y es probable que aquel libreto perteneciera a su colección personal.

5.3.1.- *La serva padrona*

La representación de *La serva padrona* en Madrid está confirmada tanto por Farinelli como por el manuscrito que se ha conservado en la Real Biblioteca de Madrid, si bien no se ha localizado el libreto ni conocemos referencia documental alguna de la representación. Asimismo, la presencia del libreto, ya mencionado, de la representación del intermezzo en Brescia en 1737 con Tomaso Garofalini como protagonista masculino, en el Fondo Borbón-Lorenzana, sitúa *La serva padrona* como una de las obras de repertorio del bufo. Ciertas características del manuscrito musical han sido claves para fechar la representación del intermezzo. En primer lugar, la tesitura vocal del personaje femenino coincide con la de Santa Marchesini, quien estuvo activa en la corte española hasta abril de 1747. En segundo lugar, algunas de las partes orquestales incluyen el nombre de los instrumentistas que participaron en la representación y, tal como se detalla en el capítulo 7, la coincidencia en la corte madrileña de algunos de éstos con la bufa Marchesini permite acotar la fecha de representación de *La serva padrona* al año 1747. Debió de ser, por lo tanto, una de las primeras obras del género representadas durante el mandato de Farinelli. El manuscrito musical presenta, asimismo, otra versión posterior con la voz de Serpina transportada una tercera descendente, de modo que el intermezzo debió de ser interpretado con posterioridad a esa fecha por Elena Pieri³³.

El 28 de agosto de 1733, durante las celebraciones de cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick, se estrenó en el San Bartolomeo *Il prigioner superbo*³⁴ de Pergolesi-Silvani y durante sus entreactos se estrenó el que se convertiría en el intermezzo más famoso de la historia: *La serva padrona*, con música del mismo

³³ Las características vocales de las bufas que han permitido llegar a estas conclusiones están estudiadas en el epígrafe 7.2.1 del Capítulo 7.

³⁴ I-Rn 35.6.B.8.3

Pergolesi y libreto de Gennaro Antonio Federico³⁵. Estuvieron protagonizados por la pareja Monti-Corrado. El libreto de Federico había sido puesto en música un año antes por L.A. Predieri, pero fue la versión de Pergolesi la que lo haría conocido en toda Europa. En los años posteriores fue representado en la mayor parte de las ciudades italianas, siendo las primeras Roma (1735), Spoleto y Brescia (1737), Milán y Parma (1738), Bolonia (1739), Venecia (1740 y 1741) y Florencia (1742). Fue, asimismo, representado en muchas de las capitales europeas, Graz (1739), Dresde y Munich (1740), Hamburgo (1743-46), Praga (1744), Viena y París (1746), Madrid (1747), Potsdam (1748), Londres y Barcelona (1750) y Bruselas (1751). En años posteriores se representó también en ciudades como Edimburgo, Dublín y San Petersburgo. El texto fue traducido al francés, alemán, neerlandés y español, y, a partir de 1744 escribieron nueva música Girolamo Abos, Ignaz Gspan, Giovanni Paisiello y Antonio Brunetti.

En España, además de esta representación de 1747 y la Barcelona (1750), tuvo lugar una nueva producción de *La serva padrona* en Madrid en 1786³⁶, en la versión de Paisiello, patrocinada por la Duquesa de Benavente y se conserva el libreto de otra representación en Cádiz en 1792 en la que el intermezzo, con el título de *La criada señora*³⁷, se representó en una traducción al español.

Federico se inspiró en la comedia en prosa *La serva padrona* de Iacopo Angelo Nelli³⁸, publicada en 1731 y que había sido representada por primera vez en Siena en 1708³⁹. La comedia estaba protagonizada por el viejo Arnolfo y su criada Pasquina, a los que Federico convirtió en los protagonistas de su intermezzo: el viejo Uberto y su joven criada Serpina. Éstos estarán acompañados de un mimo, Vespone, otro criado de Uberto que ayudará a Serpina durante la farsa. El intermezzo presenta a Uberto, un viejo caballero soltero y rico, que vive en su casa con la criada Serpina, que trabaja con él desde niña. Serpina gobierna la casa y también a su señor y, dispuesta a convertirse en señora, explica su intención de seducir a Uberto para que se case con ella. Él no tiene ninguna intención de casarse y mucho menos con una criada, pero Serpina utilizará todo

³⁵ Nicola Balata proporciona un interesante estudio de la obra de Federico en BALATA, N., “Gennaro Antonio Federico”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, 1995.

³⁶ COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera*, pp. 291-292.

³⁷ E-Mn T/24592

³⁸ Véase NATALI, G., “Iacopo Angelo Nelli”, *Enciclopedia Italiana*, 1934.

³⁹ Sobre *La serva padrona* de Nelli, véase WINTER, S., *Jacopo Angelo Nelli. La serva padrona*, Biblioteca Pregoldoniana n°13, Lineadacqua edizioni, Venecia, 2015.

tipo de trucos psicológicos para seducirle y conseguir su propósito. Finalmente se ayudará del criado Vespone que, disfrazado del violento ‘Capitán Tempesta’ finge pretender a Serpina y pedir por ella una importante dote. Finalmente, Uberto vence sus dudas y, enamorado de su criada, se casa con ella para evitar que ésta sea maltratada por el fingido Tempesta y, sobre todo, para no tener que pagar la dote.

Durante veinte años, el intermezzo permaneció prácticamente inalterado. El cambio más importante fue la sustitución del dúo final “Contento tu sarai” por “Per te ho io nel core”, extraído del *Flaminio* del mismo Pergolesi. La versión de Madrid se corresponde íntegramente con la original de Nápoles.

Tabla 5.9. Estructura La serva padrona de Madrid (1747)

PARTE	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Cavatina	Astettare e non venire	U
	Recit.	Questa è per me disgrazia	U → S
	Aria	Sempre in contrasti	U
	Recit.	Per aver di voi cura	S → U
	Aria	Stizzoso, mio stizzoso	S
	Recit.	Benissimo. Hai tu inteso	U → S
	Duo	Lo conosco a quegli occhietti	S → U
2	Recit.	Or, che fatto ti sei	S → U
	Aria	A Serpina penserete	S
	Recit.	Ah! Quanto mi fa male	U → S
	Aria	Son imbrogliato io già	U
	Recit.	Favorisca signor... passi	S → U
	Duo	Contento tu sarai	S → U

La historia es similar a la de muchas de las obras del repertorio de intermezzo, la joven criada que engaña al viejo rico para casarse con él y disponer de sus bienes, en cambio, hay algunas diferencias importantes. En primer lugar, la acción transcurre en un lugar determinado: la casa de Uberto sobre la cual Serpina ejerce su autoridad y de la que ambiciona disponer. Serpina y Uberto se conocen bien y viven bajo el mismo techo, a diferencia de la mayoría de los intermezzi, en los que los protagonistas suelen ser desconocidos hasta el preciso momento en que comienza la acción, condicionando así la psicología de los personajes. Ninguno de los protagonistas se traviste ni habla ningún idioma fingido. Sólo hay un mimo, Vespone, que aparece en escena únicamente para ser cómplice del engaño y es el único personaje que se disfraza, por un brevísimo instante.

De modo que el engaño se produce de forma sutil entre los personajes principales, sin servirse de todos los elementos típicos de engaño del repertorio bufonesco.

5.3.2.- *La contadina astuta*

El estreno en Madrid de este intermezzo puede ser fechado gracias a los dos libretos conservados⁴⁰. Consta también el libreto de este intermezzo en el inventario que Diego Barthélemy elaboró de la biblioteca de Isabel Farnesio⁴¹. Asimismo, se conservan los manuscritos musicales que debieron de utilizarse durante las representaciones⁴². Su estreno madrileño tuvo lugar durante el carnaval de 1748, en los entreactos de la ópera *Il Polifemo*, escrita por Corselli, Corradini y Mele. Tuvo un éxito notable, o así se quiso dejar constancia en la noticia recogida en la *Gaceta de Madrid*⁴³. Fue el primer intermezzo protagonizado por la nueva bufa Elena Pieri junto a Garofalini.

El intermezzo de Livietta y Tracollo, con el título *La contadina astuta*⁴⁴ se estrenó el 25 de octubre de 1734 en el San Bartolomeo, junto al estreno absoluto del *Adriano in Siria* de Pergolesi-Metastasio. Con texto del libretista Tommaso Mariani, fue especialmente escrito para la pareja Monti-Corrado. Curiosamente, la primera representación documentada tras aquel estreno napolitano tuvo lugar en Lisboa, donde la pareja formada por los boloñeses Francesca Paghetti y Carlo Passerini lo representó en el Teatro de la Trinità en 1737, con el título de *Livietta e Tracollo*⁴⁵, junto a la *Anagilda* de Schiassi-Gigli⁴⁶. En 1739, la pareja Fabiani-Cricchi lo representó en Milán con el nuevo título de *Il ladro finto pazzo* y, entre 1741 y 1746, se representó en tres ocasiones en Venecia. En 1741, la pareja Magagnoli-Cricchi lo representó en el Teatro San Samuele con el título *Il finto pazzo*⁴⁷, un *pasticcio* con música de Pergolesi y otros compositores. En este libreto el protagonista tiene el nombre de Cardone, en vez de Tracollo y sufrió bastantes cambios: el aria de la primera parte de Livietta, “E voi, perche venite”, fue sustituida por “Sì, la góndola ci sarà”; la de Tracollo, también de la

⁴⁰ E-Mn T/24134 y E-Tp 7381

⁴¹ E-Mn Mss 8414, p. 193.

⁴² E-Mp MUS/MSS/423

⁴³ *Gaceta de Madrid* n°6, Madrid 6 de febrero de 1748.

⁴⁴ SARTORI 370

⁴⁵ BR-Rn A-XV,A532-Musica

⁴⁶ Gaetano Maria Schiassi y Girolamo Gigli.

⁴⁷ I-Mb Racc.dramm.3602

primera parte, “Ecco il povero Tracollo”, fue sustituida por “Gioia mia, devo partire” y el dúo final de esa primera parte también fue sustituido por “Vedo gente tutta armata”. La segunda parte no mantuvo ninguna de las arias del libreto napolitano, sufrió una transformación completa, manteniendo únicamente algunos de los recitativos. La segunda representación veneciana, con el título de *La contadina astuta*⁴⁸ tuvo lugar en 1744 en el Teatro San Moisè y el texto del libreto coincide íntegramente con el de Nápoles. La tercera y última representación veneciana tuvo lugar en 1746 también en el Teatro San Moisè, con el título de *Livietta e Tracollo*⁴⁹ y con la pareja Bartoli-Bevilacqua. Ese mismo año, la pareja Castelli-Laschi representó el intermezzo en Bolonia con el título de *Il Tracollo*⁵⁰ introduciendo un pequeño cambio al principio: el protagonista se disfraza de polaco en vez de travestirse de vieja polaca, de modo que el texto de sus arias cambia de género refiriéndose a sí mismo como un hombre, “Ad un povero polaco”. Asimismo, la primera parte de esta versión cambió sustancialmente respecto al libreto de Nápoles, tanto las arias como el dúo final son diferentes. En cambio, la segunda parte permaneció inalterada, salvo el dúo final que fue sustituido por “Dimmi a me”. En 1748 se representó en Madrid y en Roma, en esta segunda ciudad con el título de *La finta polacca*. A estas representaciones seguirán Copenhague (1749), Braunschweig (ca.1750), París (1753) y Barcelona (1754). De modo que la representación madrileña fue la segunda fuera de Italia, después de la de Lisboa.

El intermezzo está protagonizado por Livietta, Tracollo y sus criados Fulvia y Facenda. La primera parte comienza con un cuádruple travestimiento, Livietta disfrazada de caballero, con su criada Fulvia disfrazada de dama que finge ser su hermana, revela su intención de vengar a su hermano. Un ladrón disfrazado de mujer polaca embarazada, que se hace llamar Baldracca, le ha robado. Viendo llegar a Tracollo travestido de polaca junto a su criado Facenda, disfrazado de mendigo, se hacen las dormidas para que éstos les roben las joyas. Cuando las están robando, ellas se despiertan y les sorprenden, mandan apresar a Tracollo y Livietta se desenmascara diciéndole que quiere verle muerto. La segunda parte comienza con Tracollo disfrazado de astrólogo y fingiendo estar loco para que Livietta se apiade de él. Dice ser un monje de la abadía de Chiaravalle de Milán, probablemente rememorando al famoso Bernardo

⁴⁸ I-Mb Racc.dramm.0694

⁴⁹ SELFRIDGE-FIELD, E., *A new cronology of Venetian opera*, p. 778.

⁵⁰ I-Rn 35.5.H.26.6

de Claraval. Livietta finge morir y él confiesa que está fingiendo estar loco para salvar su vida. La historia termina con los dos arrepentidos por sus engaños y prometiéndose amor eterno. A diferencia de *La serva padrona*, este intermezzo continúa con la tradición hassiana, incluyendo una ambientación indeterminada, con la intervención de varios mimos en la trama (uno para cada protagonista), travestimentos múltiples (de los dos bufos y los dos mimos), lo idiomas fingidos (Livietta habla francés y Tracollo polaco) y la parodia del *dramma per musica*, con sus arias que simulan la bajada al infierno de Tracollo y la muerte de Livietta⁵¹.

Tabla 5.10. Estructura de La contadina astuta de Madrid (1748)

PARTE	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Cavatina	Vi stò ben? Vi comparisco?	L
	Recit.	Ma lasciamo li scherzi	L
	Aria-Recit.	A una povera polacca	T
		Dormono a sonno pieno	
	Recit.	Perche ridi mostaccio	T → L
	Aria	E voi, perche venite	L
	Recit.	Ai ragion, si signor	T → L
	Aria	Ecco il povero Tracollo	T
	Recit.	In vano mi lusighi	L → T
	Duo	Vado, vado, ed avrai core	T → L
2	Cavatina	Vedo l'aria che s'inbruna	T
	Recit.	Par, che ci pigli gusto	T → L
	Aria	Caro perdonami	L
	Recit.	Gli credo? O no gli credo?	T
	Aria	Non si muove, non rifiata	T
	Recit.	Ah livietta mia	T → L
	Duo	Sempe intorno qual palomba	L → T

⁵¹ MELLACE, R., "Gli intermezzi di Hasse e di Pergolesi", pp. 193-195.

5.4.- Los intermezzi de Niccolò Jommelli

Niccolò Jommelli, con tres títulos, fue el segundo compositor de intermezzi más representado en Madrid: *Il giocatore* (1751), *Don Trastullo* (1757) y *L'uccellatrice*, del que no se conoce la fecha de representación⁵². El primero de ellos, que se estudia con detalle en el capítulo 6, fue especialmente compuesto para la corte española por encargo de Farinelli. Los otros dos habían sido compuestos y estrenados en Italia, en un momento en el que el género ya estaba en decadencia y estaba siendo sustituido por el *dramma giocoso* goldoniano. Aun se componían intermezzi a tres y cuatro voces para algunos teatros de Roma y Venecia que poco a poco irían perdiendo la estructura clásica del intermezzo y adquiriendo el nombre de *farsa in musica*. El intermezzo *Cantata e disfida di Don Trastullo* había sido compuesto para la temporada de 1749 del Teatro Pace de Roma y *L'uccellatrice*, para la de 1750 del San Samuele de Venecia. Ambos gozaron de un gran éxito y fueron interpretados en diversas ocasiones en teatros de Italia y otras capitales europeas, tanto antes como después de las representaciones de Madrid.

Como se ha visto anteriormente, Farinelli programó música del compositor napolitano Niccolò Jommelli por recomendación de Sicinio Pepoli y de Metastasio. Como argumentan Torrente y Domínguez, las primeras fuentes musicales de Jommelli habían llegado a Madrid en 1741⁵³. Pepoli debió de escribir a Farinelli aquel año, alabando la calidad musical de un nuevo compositor, a lo que el cantante le respondió indicando que el duque de Atri le había hecho llegar una de sus obras desde Nápoles⁵⁴. El duque, Domenico Acquaviva d'Aragona, era hermano de Troiano⁵⁵, embajador de España y de Nápoles ante la Santa Sede. Se estableció así una interesante red de

⁵² Para un detallado análisis musical de los intermezzi de Jommelli, véase SCOCCIMARRO, R., “Note sugli intermezzi comici per musica di Niccolò Jommelli: ‘Don Trastullo’, ‘L'uccellatrice’, ‘I due rivali’”, *Atti del Convegno internazionale di studi Reggio Calabria 2011*, G. Pitarresi (ed.), Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio F. Cilea, 2014, pp. 355-396; y SCOCCIMARRO, R., “Di nuovo sugli intermezzi per musica di Niccolò Jommelli: ‘Don Chichibio’, ‘L'uccellatrice’ e le sue rielaborazioni. Le fonti, le strutture formali”, *Le Stagioni di Niccolò Jommelli*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2018. Álvaro Torrente y José María Domínguez realizan un estudio detallado sobre las fuentes de Jommelli en bibliotecas españolas, en TORRENTE, A. y DOMÍNGUEZ, J.M., “Fuentes Teatrales de Jommelli en bibliotecas españolas: partituras y libretos”.

⁵³ TORRENTE, A. y DOMÍNGUEZ, J.M., “Fuentes teatrales de Jommelli en bibliotecas españolas”, pp. 421-422.

⁵⁴ VITALI, C., *La solitudine amica*, p. 172.

⁵⁵ Sobre Troiano Acquaviva, véase NICOLINI, F., “Troiano Acquaviva d'Aragona”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, 1960.

intercambio musical entre Nápoles, Roma y Madrid que contribuyó a la llegada de música de Jommelli y, posiblemente, de otros compositores activos en los años 40.

La cantante Elena Pieri, que formaba pareja bufa en la corte española desde 1747, también estuvo relacionada con el compositor en los primeros años de su carrera, puesto que había actuado en los estrenos en Nápoles de las dos primeras obras escénicas de Jommelli. Había sido Fiametta en *L'errore amoroso* de 1737, en el Teatro Nuovo sopra Toledo, y Moschino en *L'Odoardo* de 1738, en el Teatro dei Fiorentini. A continuación, se establecen, asimismo, interesantes conexiones entre los intermezzi *Don Trastullo* y *L'uccellatrice* representados en Madrid y los nuevos bufos llegados a la corte desde Florencia, Rosa Puccini y Michele Zanca. La relación entre estas dos obras del repertorio y los bufos florentinos proviene de sus años como miembros de la compañía de Giovanni Lovatini. Aquella compañía especializada en *dramma giocoso*, de la que Puccini y Zanca formaron parte entre 1755 y 1756, estaba compuesta por algunos cantantes que habían sido previamente especialistas del género intermezzo. En los años en que los florentinos formaron parte de ella, la compañía actuó en los teatros de Bolonia (Formagliari), Venecia (San Samuele) y Brescia (Accademia degli Erranti) interpretando, y en algunos casos estrenando, obras de Baldassare Galuppi y Gioacchino Cocchi (dos de los compositores que recibieron encargos de la corte española en los años 50).

5.4.1.- *L'uccellatrice*

La representación del intermezzo a 2 voces *L'uccellatrice* de Jommelli en Madrid está documentada por el manuscrito musical conservado en la Real Biblioteca de Madrid⁵⁶ y por el manuscrito de Farinelli, que lo cita entre los intermezzi “puestos nuevos”. Por el momento no se ha localizado ningún libreto correspondiente a la representación madrileña que permita proporcionar una fecha concreta, por lo que sólo se puede acotar entre 1750, fecha de su estreno en Italia, y 1757, último año de representación detallado por Farinelli en su manuscrito.

El intermezzo de Mergellina y Narciso, con el título *L'uccellatrice*, se estrenó el seis de mayo de 1750 en el San Samuele de Venecia junto al *Imeneo in Atene* de Terradellas-Stampiglia. Jommelli escribió la música para la pareja formada por

⁵⁶ E-Mp MUS/MSS/424

Francesca Cioffi y Alessandro Renda. El intermezzo fue representado en diferentes teatros del norte de Italia hasta 1772 y se presentó también en algunas importantes capitales europeas: Leipzig (1751), Praga y París (1753), Potsdam (1756), Madrid (entre 1750 y 1757) y Londres (1770). El texto permanece inalterado en todos los libretos consultados, siendo también el de Madrid igual que el de la versión original de Venecia 1750, como se muestra en la tabla 5.11.

Tabla 5.11. Estructura de L'uccellatrice de Madrid

PARTE	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Cavatina	Chi ha perduto l'amoroso	DN
	Recit.	Oh stranissima cosa!	DN
	Aria	Non fuggirete	M
	Recit.	E' Diana senz'altro	DN → M
	Aria	V'ho capito, occhi furbetti	DN
	Recit.	Dunque, poichè volete	M → DN
	A2	Ecco che viene...	DN → M
		Eh dico... cos'è stato	
		Uccelletto, bel uccelletto	
	Recit.	Eh dico Dove andate?	DN → M
	Dúo	Tu vuoi far l'amor con me?	M → DN
2	Cavatina	Chi vuol comprar	M
	Recit.	Ma io sono pur pazza	M → DN
	Aria	Chi è bello non dona	DN
	Recit.	Onde no? Ma ved'ella	M → DN
	Aria	Io voglio quell'anello	M
	Recit. – Aria – Recit.	Oh fierissimo assalto	DN
		Già sento, sento i cani	
		Ma io son anche intatto	
	Sinfonía		
	Recit.	Mettetevi d'intorno	M → DN
	Dúo	Oh manco male	DN → M

El intermezzo presenta un hombre vanidoso, Don Narciso, que sale al campo en busca de mujeres. Aparece en escena la pajarera Mergellina⁵⁷, con sus redes y jaulas, intentando cazar algún pájaro y entonces el hombre la importuna dispuesto a seducirla. Mergellina, molesta, le pide que no interrumpa su trabajo porque va a espantar a los

⁵⁷ El nombre de Mergellina evoca, posiblemente, el homónimo barrio de Nápoles, cuyo nombre deriva del término *Mergellus albellus*, un pájaro acuático.

pájaros, pero, percatándose de la vanidad de Narciso, decide burlarse de él. Le dice que es tan bello que, tan sólo mirándole, se le acelera el corazón y se sofoca, a lo que él responde pavoneándose aun más. El narcisismo del protagonista le hace pensar que Mergellina, maravillada por sus virtudes, ha caído rendida en sus redes. Continúan la caza juntos, mientras Narciso se exhibe cantando un aria ridícula en la que imita los cantos de los pájaros, “Ecco che viene un calandrino”, caricaturizando las arias *di paragone* de la ópera seria (como la famosa “Quell’usignolo” que Farinelli cantaba para Felipe V). La pajarera, molesta por el narcisismo de su pretendiente, será ayudada en la burla por un tercer personaje, un mimo llamado Lesbino. Éste coloca las redes alrededor de Narciso y en el momento en que Mergellina le dice que tire de las cuerdas para atrapar un pájaro, la red cae sobre él, convirtiéndole en el cazador cazado.

La segunda parte comienza con Mergellina expresando su hastío por su duro trabajo como pajarera y su deseo por encontrar un hombre rico que la mantenga. Narciso vuelve a entrar en escena para continuar con su estrategia de seducción, así que ella ve su oportunidad de sacar provecho de la situación. Le asegura estar enamorada de él y le pide que, como prueba de su amor, le regale su anillo de brillantes. Él, reacio a perder una joya tan cara, rechaza regalársela a Mergellina, por lo que ella le amenaza. Narciso, aterrorizado por la ira de su amada pajarera, teme que ella le convierta en ciervo y mande a los perros que le devoren, emulando lo que parece ser la historia mitológica de Acteón y Diana (una vez más, parodiando las historias de la ópera seria). Mergellina, disfrazada de cazadora, le hace creer que se ha convertido en ciervo y manda a varios hombres que le den caza. Narciso, pide “permiso de ciervo” para hablar y asegura a la cazadora que le regalará su codiciado anillo. El intermezzo concluye con un feliz final, Mergellina y Narciso “declarándose amor mutuo”, él contento con la cazadora que le idolatra y ella feliz con su lujoso anillo.

Existe una interesante relación entre este intermezzo y los bufos florentinos llegados a la corte española en 1757 que podría relacionarles con la representación de *L’uccellatrice* en Madrid. En 1755, la pareja Puccini-Zanca había viajado a Bolonia junto a la compañía de Giovanni Lovatini, con la que representarían *drammi giocosi* de Carlo Goldoni en el norte de Italia durante dos temporadas. Casualmente, en esta compañía tuvieron contacto con dos cantantes relacionados con el intermezzo *L’Uccellatrice* de Niccolò Jommelli. En primer lugar, la soprano Maria Monari, que había interpretado el rol de Mergellina en la representación de Bolonia de 1753, y, en

segundo lugar, Giovanni Lovatini, que había interpretado el rol de Narciso en la representación de Ravena de aquel mismo año. De modo que Puccini y Zanca pudieron haber conocido el intermezzo en aquellos años en que formaron parte de la compañía y pudieron haberlo llevado a Madrid como parte de su repertorio. Esta hipótesis permitiría fechar la representación madrileña en 1757, aunque no se dispone de documentación concluyente que permita confirmarla, por el momento.

5.4.2.- *Don Trastullo*

Como se ha visto anteriormente, la llegada a Madrid de los bufos florentinos Rosa Puccini y Michele Zanca, en 1757, supuso el comienzo del cultivo del intermezzo a tres voces. Su primera puesta en escena conocida, junto a Garofalini, fue el *Don Trastullo* con música de Niccolò Jommelli. Por el momento no se ha localizado ningún libreto de aquella representación que permita proporcionar una fecha concreta, pero el hecho de que Farinelli lo incluyera entre los intermezzi representados hasta 1758⁵⁸ y que se haya localizado el libreto de otro intermezzo a tres en 1758, permiten fechar la representación en 1757. El intermezzo a 3 *Don Trastullo* se debió de interpretar en el Buen Retiro, durante el estreno del *Adriano in Siria* de Conforto de septiembre.

El intermezzo de Arsenia, Don Trastullo y Giambarone, con el título *La cantata e disfida di Don Trastullo* se estrenó en el carnaval de 1749 en el Teatro Pace de Roma⁵⁹. La música fue compuesta por Jommelli para los bufos Bartolomeo Puttini, Domenico de Amicis y Domenico Dominici. Fue interpretado en al menos doce ocasiones, en diferentes ciudades del norte de Italia, hasta 1762. Sólo están documentadas cuatro representaciones en ciudades extranjeras: Madrid (1757), Munich (1763)⁶⁰, Varsovia (1766)⁶¹ y Hamburgo (1772)⁶². En la mayoría de los libretos el texto permanece prácticamente inalterado, salvo en la versión de Madrid, como se explica más adelante. A partir de la representación de 1751, en Monte San Giorgio⁶³, se añadieron dos personajes mudos: los criados Darinella y Dattilo.

⁵⁸ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 104.

⁵⁹ I-Rsc 15018

⁶⁰ D-Mbs Bavar.4015-26,1/4

⁶¹ SARTORI 4914

⁶² D-B 3in: Mus.T60

⁶³ I-Bc Lo.02572

El intermezzo está protagonizado por Don Trastullo, un hombre ridículo que se hace llamar “il Conte”, que está encaprichado con Arsenia, una mujer astuta que, a su vez, está enamorada de Giambarone, un vago estafador. Los amantes desean casarse y para tener una buena boda urden un plan para estafar al rico Don Trastullo. Éste también desea casarse con Arsenia y le ha ofrecido a cambio una jugosa dote, el dinero que los amantes planean robarle. Inmerso en el mundo de las novelas de caballería y del lenguaje preciosista (un tema recurrente en el repertorio de intermezzo de Madrid), Trastullo planea conquistar a su amada Arsenia simulando la historia del caballo de Troya, pero en lugar de aparecer en casa de ella dentro de un caballo, lo hace dentro de un gran barril de tabaco. Recita para Arsenia ridículos versos caballerescos y simboliza su conquista amorosa con el incendio de Roma. Al finalizar aquella escena, pide matrimonio a la dama, pero ella dice no poder corresponderle porque tiene obligación de casarse con un hombre para saldar una deuda económica. Trastullo le ofrece el dinero de la dote para que se lo de a ese hombre (Giambarone) y, saldando su deuda, pueda casarse con él y convertirse en condesa. En ese momento aparece el “fiero” Giambarone y Arsenia pide al conde que se esconda dentro del barril de tabaco mientras paga la deuda al capitán. Giambarone, a petición de Arsenia, abre el barril para descubrirle y desenvaina su espada para matarle, Trastullo cierra la primera parte del intermezzo huyendo de la escena para salvar su vida.

La segunda parte comienza con Arsenia mandando a Giambarone que haga guardia en la calle por si se acerca Trastullo a su casa, porque hasta que no se haya deshecho del conde tampoco se casará con él. Pronto aparece Trastullo para retar al falso capitán a un duelo de espadas y durante un centenar de versos y un aria de cada uno de ellos, sólo se presencia una situación ridícula de dos cobardes evitando dar comienzo al duelo, espada en mano, y preparados para huir si el otro ataca. Arsenia aparece en escena y les “ruega” que envainen sus espadas y den fin al duelo. Fingiendo ser justa, les someterá a un juicio para decidir con cual de los dos se casará. El intermezzo concluye con el dinero de la dote en manos de Arsenia, la boda de ésta con Giambarone, y Trastullo maldiciendo la falsedad y codicia de las mujeres.

Tabla 5.12. Estructura del Don Trastullo de Madrid comparada con el libreto de Bolonia 1751

PARTE	FORMA	BOLONIA 1751	PERS.	MADRID 1757
1	Cavatina a 2	L'idol mio, che sempre adoro	A y G	
	Recit.	Sentimi Giambarone	A → G	Ascolta Giambarone
	Aria	Chi sa come la piglia	G	
	Recit.	Or ora la vedremo	A → DT	
	Recit. ac.	Sentiamo questa scena	A → DT	Sentiamo questa scena
	Aria	Oh che fiamme, oh che incendio	DT	Oh che fiamme, oh che incendio
	Recit.	Or che mi fai spiegato	DT → A	Or che mi fai spiegato
	Aria	Ed'ogni affetto degno	A	Voi avete un bel visetto
	Recit.	Ma quando dica lei	DT → A	Ma quando dica lei
	A3	Son qual scorcio al gatto	DT → G → A	Son qual scorcio al gatto
2	Recit.	Dunque il conte inseguisci	A → G	Dunque il conte inseguisci
	Aria	M'avete visto in guerra?	G	
	Recit.	Or bene, entro già in casa	A → G → DT	
	Aria	Tu sei già fritto al mondo	DT	Tu sei già fritto al mondo
	Recit.	Ò a noi quatro stoccate	G → DT → A	Ò a noi quatro stoccate
	Aria	Si voi siete a gl'occhi miei	A	Si voi siete a gl'occhi miei
	Recit.	Ma signora mia bella	DT → G → A	Ma signora mia bella
	A3	Venga e senta come degli sposi	G → A → DT	Venga e senta come degli sposi

En la Tabla 5.12 se puede ver cómo el libreto de Madrid fue reducido considerablemente. Al analizar los números recortados o eliminados, se ve la clara intención de eliminar todo protagonismo al personaje de Giambarone: se eliminaron la cavatina introductoria a dos de Arsenia y Giambarone, las arias de Giambarone de las dos partes y se recortaron los recitativos en los que aparecía este personaje. Su presencia se limitó a aquellos recitativos necesarios para la inteligibilidad de la trama y los tercetos finales de ambas partes. La ausencia de libreto que indique qué bufo representó cada uno de los papeles masculinos, impide saber quién fue ese Giambarone al que se quiso excluir de la representación, aunque un patrón similar en los otros dos intermezzi interpretados por el trío Puccini-Zanca-Garofalini permite suponer que aquel rol fue interpretado por el veterano Garofalini. Como se explica más adelante, los intermezzi representados en 1758 sufrieron una transformación similar, cuyo único fin parece haber sido relegar a Garofalini a un papel secundario frente al protagonismo de la pareja florentina Puccini-Zanca. En el *Don Trastullo* madrileño se sustituyó también el aria de la primera parte de Arsenia, “Ed’ogni affetto degno”, por el aria “Voi avete un bel

visetto”, perteneciente a *Le nozze*, un *dramma giocoso* de Galuppi-Goldoni. Precisamente, Puccini y Zanca habían actuado en el estreno de aquella obra, en septiembre de 1755, en el Teatro Formagliari de Bolonia. Este cambio exclusivo del libreto de Madrid indica, en primer lugar, que los florentinos fueron los responsables de la sustitución del aria de Arsenia y de la reducción del rol de Giambarone y, en segundo lugar, confirma la voluntad de Farinelli de importar a la corte española la competitividad de la escena italiana entre los compositores Niccolò Jommelli y Baldassare Galuppi.

5.5.- La conexión florentina

Como se ha visto anteriormente, Puccini y Zanca habían representado intermezzi juntos en Florencia, Parma, Venecia y otras ciudades del norte de Italia desde 1752. Ambos formaron parte, entre 1751 y 1754, de la famosa compañía de Pietro Pertici, quien, junto a su mujer, Caterina Brogi Pertici, había conformado una de las grandes parejas bufas especialistas en intermezzo de los años 40.

Los dos bufos florentinos estrenaron algunos intermezzi en Italia de compositores coterráneos que, bastante transformados, pasaron a formar parte del repertorio madrileño. Asimismo, habían estrenado intermezzi y otras obras cómicas de compositores napolitanos a los que la corte española había encargado la composición de nueva música para Madrid, como el intermezzo a cuatro *Il Terrazzano*⁶⁴ de Giacchino Cocchi, o *L'opera in prova alla moda*⁶⁵ y *Urganostocoor* de Gaetano Latilla.

La primera de estas producciones del trío Puccini-Zanca-Garofalini en Madrid, como se ha visto anteriormente, fue el *Don Trastullo* de Jommelli y la segunda *L'ortolanella astuta*, intermezzo con música de un compositor poco conocido llamado Niccolò Valenti. A parte de contribuir a la evolución del repertorio madrileño hacia el cultivo de obras a tres voces, trajeron obras con música de dos compositores florentinos: Niccolò Valenti y Bartolomeo Felici. Fueron responsables de un cambio importante en el repertorio cortesano español que pasó de estar formado casi exclusivamente por obras relacionadas con Nápoles y puestas en música por compositores activos en la escena

⁶⁴ I-Fn: MAGL.21.8.269.

⁶⁵ SARTORI:17108.

napolitana, a incluir nuevo repertorio estrenado en el Cocomero de Florencia y compuesto por músicos relacionados con la escena florentina.

5.5.1.- *L'ortolanella astuta*

L'ortolanella astuta fue la última nueva producción de Madrid, estrenada en el carnaval de 1758, justo unos meses antes de la muerte de la reina Bárbara, que marcaría el final de esta etapa del intermezzo en la corte. Se conserva únicamente un libreto de la representación madrileña, que atribuye la composición de la música a “Niccolò Valenti detto Aulitta. Maestro de Musica, Catalano”. Farinelli también incluye este intermezzo en su manuscrito y atribuye su composición al 'Sr. Albita Cathalano'. Weaver identifica a Valenti como uno de los compositores de la Compagnia Nazionale Toscana, entre 1750 y 1765⁶⁶, que estaba dirigida por el bufo Pietro Pertici, también empresario del Cocomero entre 1750 y 1755. Una de las obligaciones contractuales del empresario era proveer al teatro de nuevos libretos y música de intermezzi y ópera cómica. Parte del trabajo de Valenti era arreglar la música para adaptarla a las características vocales de los cantantes de la compañía, a la que casualmente pertenecieron los bufos Puccini y Zanca. Sartori describe dos libretos puestos en música por Valenti cuyas representaciones estuvieron estrechamente relacionadas con los cantantes Zanca y Puccini.

En enero de 1751, Zanca y Geltrude Boni habían estrenado en el Teatro Cocomero el intermezzo *La finta locandiera*⁶⁷ del compositor Niccolò Valenti, obra que, casi con seguridad, fue escrita especialmente para la pareja. En septiembre de 1754, Puccini y Zanca protagonizan en el mismo Cocomero, junto a los otros miembros de la compañía de Pietro Pertici, una nueva versión de *Le pescatrici* de Valenti-Casorri⁶⁸. Y en diciembre de aquel mismo año, la pareja, junto a Antonio Calenzuoli, estrenó, en el mismo teatro, otro intermezzo de Valenti: *L'orgoglio deluso*⁶⁹. Se establece, por lo tanto, una clara relación entre Zanca y Valenti, que prueba que fue el cómico quien habría llevado su música a la corte de España, posiblemente con la

⁶⁶ WEAVER, R.L., “Florence. The Compagnia Nazionale Toscana, 1750-65”, *Oxford Music Online*, consultado 04-06-2019.

⁶⁷ I-Bc Lo.5464.

⁶⁸ El libretista Ferdinando Casorri.

⁶⁹ I-Bc Lo.06868

intención de promocionar a un compositor de origen español que estaba activo en Florencia.

Al revisar los libretos de los intermezzi de Valenti estrenados en Florencia por Zanca se establece una importante conexión con su obra para Madrid. Los personajes de *L'orgoglio deluso*⁷⁰ de 1754, Vespina, Tulipano y Giorgino, son los mismos que los de *L'ortolanella astuta* de Madrid 1758, aunque como se explica más adelante, el libreto muestra algunos cambios. De modo que permite fechar el estreno absoluto de la obra el 27 de diciembre de 1754 en el Teatro Cocomero de Florencia. No se conoce el autor del libreto, pero Valenti compuso el intermezzo especialmente para Puccini (Vespina), Zanca (Tulipano) y Antonio Calenzuoli (Giorgino). La siguiente representación conocida es la de Madrid de 1758, con el nuevo título de *L'ortolanella astuta* y el libreto considerablemente remodelado. Hay un detalle importante a tener en cuenta, en el intermezzo original el papel de Tulipano fue escrito especialmente para Zanca, pero en la versión madrileña será Garofalini quien interprete aquel personaje, mientras Zanca pasó a interpretar el rol de Giorgino.

Tabla 5.13. Representaciones del intermezzo de Vespina, Tulipano e Giorgino

AÑO	LUGAR	VESPINA	TULIPANO	GIORGINO	TÍTULO	COMPOSITOR
1754	FI-C	R. Puccini	M. Zanca	A. Calenzuoli	<i>L'orgoglio deluso</i>	N. Valenti
1758	MD-BR	R. Puccini	T. Garofalini	M. Zanca	<i>L'Ortolanella astuta</i>	N. Valenti
1765	PT-R	R. Puccini	A. Lottini	L. Gamberai	<i>L'Ortolanella</i>	N. Valenti

Como se puede apreciar en la Tabla 5.14, la versión de Madrid es más larga y se suman algunas arias. Se añaden un aria más para Vespina, otra para Giorgino y un dúo final para Vespina y Tulipano. Por el contrario se elimina el aria para Tulipano, quedando este personaje sin arias a solo en la versión madrileña. En realidad, estos cambios otorgaron roles dominantes a los dos nuevos bufos y dejaron a Garofalini relegado a un papel secundario sin arias a solo. El intermezzo se volvió a representar en el Teatro degli Accademici Risvegliati de Pistoia, en el carnaval de 1765, con el nombre

⁷⁰ I-Bc Lo.06868

de *L'ortolanella*⁷¹. En aquella última ocasión estuvo protagonizado por Rosa Puccini, Luca Gamberai y Antonio Lottini.

*Tabla 5.14. Comparativa estructural de las versiones de Florencia y Madrid del intermezzo de Vespina, Tulipano e Giorgino*⁷²

FLORENCIA, 1755	MADRID, 1758
Parte 1	Parte 1
Aria VESPINA: Ecco qua l'ortolanella	Aria VESPINA: Ecco qua l'ortolanella
Ah, che in questa mattina	Ah, che in questa mattina
Aria VESPINA: Se a me fedel sarete	Aria VESPINA: Se a me fedel sarete
Voglio la mia Vespina. Oh, quanto è bella!	Voglio la mia Vespina. Oh, quanto è bella!
Aria GIORGINO: Non vo' tacere, lo voglio dir	Aria GIORGINO: Non vo' tacere, lo voglio dir
Che bestia de figliuolo	Che bestia de figliuolo
Aria TULIPANO: Ha cert'aria, ha certo brio	
L'affar va ben, se nol guasta lo sciocco	L'affar va ben, se nol guasta lo sciocco
A3 Non le piace il mio sembiante?	A3 Non le piace il mio sembiante?
Parte 2	Parte 2
Oh son pur tormentato	Oh son pur tormentato
A 2 TULIPANO y GIORGINO: Quando verrà la sposa	A 2 TULIPANO y GIORGINO: Quando verrà la sposa
Ma viene gente	Ma viene gente
Aria TULIPANO: Saran tutti i miei nipoti	Aria GIORGINO: Ci sposeremo fra suoni, e canti
	A tanti complimenti, e si cortesi
	Aria VESPINA: Signor Tulipano, mi dia permissione
	Entri in camera
	A 3 Se tu credi con quel viso

⁷¹ SARTORI 17582

⁷² Tabla elaborada con los libretos I-Bc Lo.06868 y E-Mn T/23792

El intermezzo está protagonizado por el marqués Tulipano, un campesino que acaba de comprar su título nobiliario; su hijo tonto, Giorgino; y la amante de este, la hortelana Vespina. Ésta ansía casarse con el rico y tonto Giorgino para poder dejar de vender sus verduras y vivir como una señora. Giorgino desea casarse con ella pero su padre, Tulipano, quiere casarle con la condesa Altura para afianzar su título nobiliario. Ante la inminente visita de la condesa, Vespina, que ve peligrar su negocio, se traviste de dama y entabla una conversación con Tulipano. Identificándose como dama de honor de la condesa, Vespina dice que viene a entregar un retrato de su señora para el pretendiente y a ver a éste para hablar a su señora de él. Durante la presentación, Giorgino se da cuenta del plan de Vespina y se convierte en cómplice para engañar a su padre. El comportamiento de Tulipano y Giorgino a lo largo de la obra recuerda a *Le bourgeois gentilhomme* de Molière y al intermezzo de *Vanesio e Larinda*: se exhiben para “lucir su nobleza” cantando y bailando de forma ridícula, ensayan saludos, cumplidos y expresiones absurdas, parecidas también a las de *Les précieuses ridicules*. A continuación aparece Vespina, travestida de condesa *con caricatura* y acompañada por un numeroso cortejo de personas *ridicole*, fingiendo ser la condesa Altura que viene a casarse con Giorgino. Tulipano les casa y, cuando ya está hecho, recibe una carta de la verdadera condesa Altura en la que ésta dice haberse vuelto a su país al enterarse de que su pretendiente había roto el compromiso para casarse con una hortelana. Al descubrir el engaño, Tulipano amenaza colérico a Giorgino y Vespina, pero el engaño se ha consumado y no tiene solución. A diferencia de la mayoría de intermezzi, este no termina con un duo amoroso de avenencia, sino con un trío de conflicto sin resolución (igual que en *La preziosa ridicola*) que termina con el verso “tutti zitti: finisca così”. A pesar del final diferente, el intermezzo contiene los tópicos del travestimiento (Vespina se traviste en dos ocasiones) y del idioma fingido, el francés que habla cuando simula ser la condesa Altura.

5.5.2.- Don Frullone

En los fondos de la Real Biblioteca de Madrid se encuentra el manuscrito musical de otro intermezzo relacionado con los bufos florentinos: *Don Frullone*⁷³. La composición de la música está atribuida al florentino Bartolomeo Felici. Su representación no está documentada en el manuscrito de Farinelli y tampoco se conserva ningún libreto, aunque es muy probable que fuera representado por el trío bufo de la corte en 1757 o 1758. El intermezzo, en cambio, sí consta en el inventario de la Real Cámara de Fernando VII (detallado en el Apéndice documental nº7).

No existe ningún otro intermezzo con el título de *Don Frullone*, pero sí se han encontrado similitudes con una obra del repertorio de Zanca y Puccini que se puede considerar el origen de este intermezzo. En el carnaval de 1754 habían estrenado, junto a Filippo Marioni, *Don Girone*⁷⁴ en el Teatro Cocomero. Este intermezzo tiene tres personajes: Lucilla, Pandolfo y Don Girone, y el texto es similar al de Madrid. El libreto florentino está atribuido al abate Ferdinando Casorri y se puede considerar el origen del que se encuentra entre las fuentes musicales manuscritas conservadas en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, lo que demuestra que fueron los bufos florentinos quienes llevaron dicha partitura a España. En aquel libreto, el mismo Zanca firmó la dedicatoria para el “Illustrissimo Signor Antonino Ugoccioni” y, tal y como expresó el cómico, la pequeña compañía que representó el intermezzo estaba bajo la protección del patricio florentino en aquel momento. No se conoce el nombre del compositor de la música, pero sí que fue especialmente escrito para el trío Puccini-Zanca-Marioni. Su segunda representación, si llegó a tener lugar, debió de ser en Madrid en 1757 o 1758, con el nuevo nombre de *Don Frullone* y con el trío Puccini-Zanca-Garofalini como protagonista.

Tabla 5.15. Representaciones del intermezzo de Lucila, Pandolfo y Don Frullone

AÑO	LUGAR	TÍTULO	LUCILLA	D. GIRONE/FRULLONE	PANDOLFO	COMPOSITOR
1754	FI-C	<i>Don Girone</i>	R. Puccini	M. Zanca	F. Marioni	
1757-58	M-BR	<i>Don Frullone</i>	R. Puccini	M. Zanca	T. Garofalini	B. Felici

⁷³ E-Mp MUS/MSS/344

⁷⁴ I-Rn 35.7.A.11.3

El intermezzo está protagonizado por la joven Lucilla, su tutor Pandolfo, el capitán Don Frullone que pretende casarse con Lucilla y Flavio, el amante mudo de la joven. Se trata de una evolución de *Il tutore e la pupilla* con un pequeño cambio, no es Pandolfo quien pretende a Lucilla, sino un ridículo capitán español, llamado Don Frullone, con quien el tutor de la joven ha pactado el matrimonio. Este personaje aporta mucha más comicidad aun al intermezzo, su discurso es anticuado y grandilocuente, hace continuas referencias a batallas, personajes mitológicos y heroes de las novelas de caballería. Lucilla rechaza casarse con el capitán, porque está enamorada de Flavio, pero le hace creer que es su tutor, Pandolfo, quien no quiere que se celebre ese matrimonio porque dice que piensa que Frullone está loco. Tras una serie de malentendidos, Frullone se acaba percatando de que su verdadero rival es el amante Flavio, así que le reta a batirse en una justa. Simulando los combates medievales, Lucilla promete conceder su mano al vencedor. Aparecen en escena los dos contrincantes a caballo, armados con lanza y escudo, y da comienzo la justa. Tras caer Flavio, el intermezzo acaba con Lucilla aceptando el matrimonio con Frullone, en un trío cómico que parodia los diferentes tipos de aria de la ópera seria:

D.F.: Son qual fulmi tremendo
che precipita fremando.
Squarcia, abbate, e tutto vince,
ed ha vinto il vostro cor.

Luc: Ed io son qual tortorella,
che perde l' amato bene,
ma in sua vece un altro viene,
che consola il mio dolor.

Pan: Sono stato qual naviglio
fra più venti in gran periglio,
ma son giunto al lido amato,
e mancato è il mio timor.

Luc: Viva dunque e viva amor.

D.F.: Viva dunque il mio valor.

Pan: Viva dunque di buon cor.

Como se observa en la tabla 5.16, el libreto de Madrid presenta importantes cambios respecto al de Florencia. Los recitativos fueron recortados de forma considerable. En la primera parte se eliminó el aria de Pandolfo, posiblemente con la intención de relegar a Garofalini a un papel secundario, y se sustituyeron el aria de Lucilla y el trío final. El segundo intermezzo comienza con el mismo recitativo que la versión de Florencia pero más abreviado, y se sustituyen las arias de Lucilla y Don Frullone. Aunque los cambios son importantes, el sentido y el ritmo del intermezzo permanecen inalterados.

Tabla 5.16. Comparativa estructural de Don Girone (1754) y Don Frullone (1757-58)

PORTE	FORMA	TEXTO	PERS.	FORMA	TEXTO	PERS.
1	Recit.	Sí, mio Flavio adorato	L → P	Recit.	Sí, mio Flavio adorato	L → P
	Aria	Non v'è cosa più gradita	P			
	Recit.	In somma queste nozze				
	Aria	In quel leggiadro volto	L	Aria	Siete fatti cari amanti	L
	Recit.	[Come zimbella bene!]	P → DG	Recit.	[Come zimbella bene!]	P → DF
	Aria	Già l'esercito è disposto	DG	Aria	Già l'esercito è disposto	DF
	Recit.	[Oh quanto mi fa ridere!]	L → DG	Recit.	[Oh quanto mi fa ridere!]	L → DF
	A3	Si vuol forse scusar		A3	Come un par mio secarti	
2	Recit.	Tutto dal vostro labbro	L → DG	Recit.	Vorrebe il zio costringermi	L → DF
	Aria	Per me non l'accende	L	Aria	Oimè che fuor del petto	L
	Recit.	Oh, me felice!		Recit.	Ma perche mai	DF → L
	Aria	Sí mio bene, idolo amato	DG	Aria	Tagliar bracci, bagatelle	DF
	Recit.	Signore, è qua Pandolfo		Recit.	Signore, è qua Pandolfo	L → P
	Aria	Quando le femmine	P	Aria	Quando le femmine	P
	Recit.	Ah che m'infiama		Recit.	Eccomi in campo armato	DF → P
	A3	Son qual fulmine tremendo		A3	Son qual fulmine tremendo	

Weaver informa que Bartolomeo Felici fue conocido por la composición de música sacra para la ciudad de Florencia⁷⁵. Tuvo una escuela en la que se formaron importantes compositores como Luigi Cherubini y su hijo Alessandro Felici, ambos reconocidos por su música escénica. Aunque no se conocen obras escénicas de Bartolomeo, sí está documentada su relación con el Teatro Cocomero como *maestro* en

⁷⁵ WEAVER, R.L., "Bartolomeo Felici", *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001. [Consultado 10-6-2019]

los años 50, por lo que es probable que fuera él quien compuso el intermezzo *Don Girone* para Zanca en 1754. De cualquier modo, la partitura de Madrid abre una nueva vía de investigación sobre la producción de música escénica de un compositor conocido hasta el momento únicamente por su obra sacra.

CAPÍTULO 6

CINCO INTERMEZZI NUEVOS PARA LA CORTE DE MADRID

6.1.- Introducción al capítulo

Este capítulo continúa con el estudio del repertorio de intermezzi representados en Madrid durante los años de dirección artística de Farinelli, comenzado en el Capítulo 5. Se analizan, en este caso, las cinco obras que fueron escritas especialmente para la corte española, cuatro de ellas con nueva música sobre libretos preexistentes, y una que, además de música, también tiene libreto de nueva creación.

La correspondencia diplomática, presentada en el Capítulo 3, muestra que comprar libretos de intermezzi y encargar la composición de nueva música para éstos, a maestros activos en la escena napolitana, era una costumbre en la corte de Carlos de Borbón. Siguiendo aquel procedimiento, durante el reinado de Fernando VI se encargó nueva música para cuatro famosos textos: *Il giocatore*, *Il cavalier Bertone*, *La burla da vero* y *La preziosa ridicola*. El libreto del quinto intermezzo tiene, asimismo, texto nuevo, aunque como se analiza a continuación contiene escenas similares a las de otros textos del repertorio preexistente.

Los compositores que escribieron la música para estos nuevos intermezzi, a excepción de Francesco Corselli, estrenaron en aquellos mismos años intermezzi en los teatros de Roma. Asimismo, se interpretaron algunas de sus obras pertenecientes a otros géneros cómicos en el Teatro Santa Creu de Barcelona, estableciéndose programaciones similares en las tres ciudades.

6.2. Dos intermezzi con música nueva de Gioacchino Cocchi

El napolitano Gioacchino Cocchi compuso, por encargo de Farinelli, dos intermezzi para Madrid. Como se ha explicado¹, el compositor pertenecía al círculo filojacobita de Sicinio Pepoli y Farinelli, al igual que Gaetano Latilla, otro de los compositores a los que fue encargada la composición de un intermezzo para el Buen Retiro. Asimismo, Metastasio recomendó a Farinelli que encargara música para Madrid a Cocchi.

Gioacchino Cocchi se había formado en el conservatorio de Santa Maria di Loreto de Nápoles entre finales de los años 20 y principios de los 30, coincidiendo con las exitosas representaciones de intermezzi de Hasse y Pergolesi del San Bartolomeo, protagonizadas por las parejas bufas Resse-Corrado y, posteriormente, Monti-Corrado. Comenzó su carrera como compositor escénico en 1739, en el Teatro dei Fiorentini, con el estreno de su comedia *La Matilda*. Especializado tanto en la composición de dramas como de comedias, su fama superó rápidamente los confines de la ciudad y le llevó a triunfar también en los teatros de Roma. Posteriormente trabajó como compositor de música escénica en Venecia y en Londres². Su obra *La scaltra governatrice* fue la única ópera cómica en tres actos representada por la compañía de Eustachio Bambini en París durante la *Querelle des Bouffons*.

El género intermezzo representa una pequeña parte de su numerosa obra escénica, debido principalmente a que estaba obsoleto en los años en que Cocchi desarrolló su carrera. Como se aprecia en la Tabla 6.1, compuso cinco intermezzi, tres de ellos para el Teatro Valle de Roma: *L'ipocondriaco risanato* (1746), *Farsetta in musica* (1749) y *Le nozze di Monsù Fagotto* (1754), y otros dos para el Buen Retiro de madrileño: *Il cavalier Bertone* (1748) y *La burla da vero* (1754). En aquel mismo año de 1754, reelaboró su *Farsetta in musica* para la temporada del Cocomero, poniéndole el nuevo nombre de *Il terrazzano*. De modo que los intermezzi madrileños, que no han sido estudiados hasta el momento, constituyen una aportación importante al estudio de los intermezzi del compositor.

¹ Véase el epígrafe 4.3.2 del Capítulo 4.

² Sobre el compositor Gioacchino Cocchi y su obra, véase WEISS, P., “Gioacchino Cocchi”, *Oxford Music Online*, 2001, Oxford University Press. Consultado 11-06-2019; y MELONCELLI, R., “Gioacchino Cocchi”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, 1982.

Tabla 6.1. Estrenos de intermezzi de Giacchino Cocchi

AÑO	CIUDAD	TEATRO	INTERMEZZO	OBSERVACIONES
1746	Roma	Valle	<i>L'ipocondriaco risanato</i>	
1748	Madrid	Retiro	<i>Il cavalier Bertone</i>	
1749	Roma	Valle	<i>Farsetta in musica</i>	
1754	Florenia	Cocomero	<i>Il terrazzano</i>	Reelaboración de <i>Farsetta in musica</i>
1754	Roma	Valle	<i>Le nozze di Monsù Fagotto</i>	
1754	Madrid	Retiro	<i>La burla da vero</i>	

Los años en los que los intermezzi compuestos por Cocchi se estrenaron en Madrid coinciden con la producción de otras dos obras suyas en Barcelona: los *drammi giocosi L'impostore*³, con música de Cocchi y Giuseppe Scarlatti, cuyo estreno absoluto tuvo lugar en el Teatro de la Santa Creu en 1752, y *La maestra*, representado en el mismo teatro en el verano de 1753⁴.

A continuación, se estudian todos los aspectos relevantes de los dos intermezzi para los que Cocchi compuso nueva música por encargo de la corte española.

6.2.1.- *Il Cavalier Bertone* (1748)

El primer intermezzo con música nueva especialmente compuesta para Madrid fue *Il cavalier Bertone*. El libreto pertenecía al repertorio napolitano de los años 20 y Farinelli encargó la composición de nueva música al napolitano Gioacchino Cocchi, activo en Nápoles y Roma desde 1740. El estreno madrileño de la obra y la autoría de Cocchi están documentados por varias fuentes: dos libretos de su primera representación⁵, los manuscritos musicales que se utilizaron para la misma⁶, el manuscrito de Farinelli⁷ y la catalogación del libreto en el inventario de Isabel Farnesio⁸. A continuación, se estudia el origen del texto, las circunstancias del estreno y posterior difusión del intermezzo, y los cambios estructurales que éste sufrió en sus

³ E-Bbc C400/236, mencionado en COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento*, p. 220.

⁴ COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento*, p. 223.

⁵ E-Mn T/24135 & E-Tp: 22314

⁶ E-Mp MUS/MSS/436

⁷ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 103.

⁸ E-Mn Mss 8414, p. 194.

diferentes representaciones. Se estudian también los aspectos más relevantes de la obra escrita para la corte española.

6.2.1.1.- Historia y difusión del intermezzo

El intermezzo de *Perichitta e Bertone* se estrenó durante la temporada de carnaval de 1728 en el San Bartolomeo de Nápoles, junto con el estreno de *L'Oronta* de Mancini-Stampa⁹. Fue escrito para la famosa pareja Resse-Corrado, probablemente con música del mismo Francesco Mancini. No debió de gozar de mucho éxito, puesto que sólo se conocen tres representaciones más antes de la versión de Madrid (reflejadas en la Tabla 6.2), todas ellas en el norte de Italia. La primera tuvo lugar en 1730, en el Teatro Carignano de Turín, con el nuevo título de *Il cavalier Bardone e Mergellina* y con música de Mancini, y fue representado por la pareja Isola-Micheli. La misma Anna Isola fue protagonista, junto a Domenico Cricchi, de la siguiente representación, que tuvo lugar en noviembre de 1731 en el Teatro Sant'Angelo de Venecia. Se representó durante el estreno del *Annibale* de Porpora y junto a otro famoso intermezzo también relacionado con la corte española, *La contadina* de Hasse-Saddumene. En aquella ocasión, el intermezzo cambió su título por *Il cavalier Bertone e Mergellina* y el texto, igual al de las representaciones anteriores, está atribuido a Andrea Belmuro¹⁰. La cuarta representación, de la que no se conoce ni el compositor de la música ni los intérpretes, tuvo lugar en 1738 en el Teatro San Samuele de Venecia¹¹. Las siguientes representaciones del intermezzo fueron las de Madrid, en 1748 y 1749, con nueva música compuesta por Cocchi y con el nuevo título de *Il cavalier Bertone*, como se explicará más adelante.

⁹ I-Rn 35.5.G.23.1

¹⁰ I-Bc Lo.06052. Véase SELFRIDGE-FIELD, E., *A New chronology of Venetian Opera*, p. 590.

¹¹ I-Mb Racc.dramm.2205. Tanto la fecha como el lugar de la representación vienen dadas por un inserción manuscrita en la primera página del libreto, ya que no se conserva la portada del mismo. Véase SELFRIDGE-FIELD, E., *A New chronology of Venetian Opera*, p. 590.

Tabla 6.2. Representaciones del intermezzo Perichitta e Bertone

AÑO	LUGAR	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1728	NA-SB	C. Resse	G. Corrado	<i>Perichitta e Bertone</i>	F. Mancini
1730	TO-C	A. Isola	G. Micheli	<i>Il Cavalier Bardone e Mergellina</i>	F. Mancini
1731	VE-SA	A. Isola	D. Cricchi	<i>Il Cavalier Bertone e Mergellina</i>	F. Mancini
1738	VE-SS			<i>Il Cavalier Bertone e Mergellina</i>	
1748	MD-BR	E. Pieri	T. Garofalini	<i>Il Cavalier Bertone</i>	G. Cocchi
1749	MD-BR	E. Pieri	T. Garofalini	<i>Il Cavalier Bertone</i>	G. Cocchi

El análisis de los libretos correspondientes a tres representaciones italianas y la de Madrid permite ver, en primer lugar, que el texto original sufrió pocos cambios. Un detalle importante es que en el intermezzo original de Nápoles hay tres personajes: los dos protagonistas, Perichitta y Bertone, y un paje interpretado por un mimo. En cambio, en las tres siguientes versiones la protagonista femenina se llama Mergellina y, en lugar de por un paje, estará acompañada por una dama de compañía, representada por un mimo, lo que dará lugar a algunos cambios en el texto. Las versiones de Nápoles, Turín y Madrid están escritas en tres partes, mientras que el libreto veneciano está reducido a solo dos partes. Es posible que el nombre de Mergellina se utilizara en las representaciones del norte de Italia para identificar la procedencia napolitana del personaje o del libreto, asociándolo al conocido y homónimo barrio de Nápoles.

Como se aprecia en la Tabla 6.3, el intermezzo respeta la estructura formal típica del género, consistente en la introducción de un aria para cada uno de los protagonistas, alternadas con recitativos, y un dúo final en cada una de las partes. El cambio de rol para el mimo a partir de la versión de Turín introduce una primera variación mínima ya que, a partir de aquella, el recitativo inicial “A donde estas muciacchio?” cambia sus dos primeros versos por “E dove sei Bellina? / Di, che faccia favor”. A partir de la versión de Turín, el aria de la primera parte de Perichitta, “Prometter assai”, es sustituida por “Io però non son di quelle”. La versión veneciana, como se ha mencionado anteriormente, está reducida a dos partes e incluye algunos cambios con respecto a los dos libretos anteriores. La primera parte permanece inalterada, excepto por un pequeño cambio en el que el aria de Bertone, “Dolce stral del dio bambino”, es sustituida por “Se rimiro il tuo bel labro”.

Tabla 5.3. Comparativa de los libretos italianos de Perichitta e Bertone

	NÁPOLES, 1728	TURÍN, 1730	VENECIA, 1731	MADRID, 1748
	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I
RECIT.	A donde estas muciacchio?	E Dove sei Bellina?	E Dove sei Bellina?	A donde estas muciacchio?
ARIA B	Dolce stral del dio bambino	Dolce stral del dio bambino	Se rimiro il tuo bel labro	Dolce stral del dio bambino
RECIT.	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere
ARIA P	Prometter assai	Io però non son di quelle	Io però non son di quelle	Io però non son di quelle
RECIT.	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo
DUO	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]
	PARTE II	PARTE II	PARTE II	PARTE II
CAVATINA P	Stà male il marquesin	Stà male il marquesin		Stà male il marquesin
RECIT.	Ah, se mi riesce il giochetto	Ah, se mi riesce il giochetto	Ah, ah, così grande é il piacere	Ah, se mi riesce il giochetto
ARIA P	Zercando vò pietà	Zercando vò pietà	Vago a cercar pietà	Zercando vò pietà
RECIT.	O questa é Pericchitta	O questa é Mergellina	O questa é Mergellina	O questa é Pericchitta
ARIA B	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco
RECIT.	Oh, adés mi voio astrologarghe a là	Oh, adés mi voio astrologarghe a là	Ma zà ch' in stò mistier	Oh, adés mi voio astrologarghe a là
DUO	Ah ragazzo, pietà	Ah ragazzo, pietà	Salta il cor per lo diletto	Ah ragazzo, pietà
	PARTE III	PARTE III		PARTE III
RECIT.	Piano, piano, cos'è mi stracinate	Piano, piano, cos'è mi stracinate		Piano, piano, cos'è mi stracinate
ARIA P	Rubare al gioco?	Rubare al gioco?		Rubare al gioco?
RECIT.	Hò da morir senza aver fatto male	Hò da morir senza aver fatto male		Hò da morir senza aver fatto male
ARIA B	Non vò moglie, vò morire	Non vò moglie, vò morire		Non vò moglie, vò morire
RECIT.	Via sú, porta costei	Via sú, porta costei		Via sú, porta costei
DUO	Salta il cor per lo diletto	Salta il cor per lo diletto		Salta il cor per lo diletto

La segunda parte del libreto veneciano tiene algunos cambios y algunas diferencias dialectales respecto a las otras versiones, aunque son iguales entre sí. La cavatina de apertura de Perichitta es eliminada y el duetto final es reemplazado por el del final de la tercera parte de la versión de Nápoles, “Salta il cor per lo diletto”. Para adelantar ese final, el recitativo anterior es sustituido por uno nuevo, “Ma zà ch'in stò mistier”. Los dos primeros números de la segunda parte de la versión veneciana, el

recitativo y el aria de Mergellina, aunque iguales, están escritos en un dialecto diferente, posiblemente con intención de adaptarlo a los escenarios venecianos. A continuación se pueden apreciar esas diferencias dialectales en el aria:

Tabla 6.4. Diferencias dialectales del aria de Perichitta de la segunda parte

VERSIÓN NÁPOLES 1728	VERSIÓN VENECIA 1731
Zercando vò pierà ch'il cor brizado m'hà quel furbettin d'amor. Mi son perdudo al fin, ed ello il ladronsin la se la ride ancor.	Vago à cercar pietà ch' l'cuor el m'hà strazzà quel ladroncin d'amor. Mi andato son al fin e vedo sto sassin che burla, e ride ancor.

6.2.1.2.- La versión de la corte de Madrid

El estreno madrileño del intermezzi *Il cavalier Bertone* tuvo lugar el 23 de septiembre de 1748, junto al estreno de *Il vello d'oro conquistato*, de Mele-Mirandola, con motivo de las celebraciones de cumpleaños de Fernando VI. La segunda representación del mismo intermezzo tuvo lugar exactamente un año después, el 23 de septiembre de 1749¹², junto a una revisión de *Il vello d'oro conquistato*, con nuevas arias. En ambos casos, a pesar de que la *Gaceta de Madrid* habla sobre las magníficas producciones operísticas¹³, no se refiere a los intermezzi. La pareja protagonista en ambas ocasiones fue la formada por los bufos Elena Pieri y Tomaso Garofalini.

Como se muestra en la Tabla 6.3, el libreto coincide casi íntegramente con el original de Nápoles de 1728. Los personajes tienen el mismo nombre que en aquella versión, Perichitta y Bertone, y el mimo es un paje, y no una dama como en las otras versiones italianas. El intermezzo de Madrid conserva la estructura en tres partes, al igual que las versiones de Nápoles y Turín, y el texto coincide exactamente con el original, salvo por una pequeña diferencia: el aria de la primera parte de Perichitta es la que sustituyó a la original desde 1730, “Io però non son di quelle”.

Il cavalier Bartone mantuvo su estructura original en tres partes, a diferencia de los otros intermezzi con nueva música encargados por Farinelli, que estaban escritos en

¹² Esta representación está documentada en COTARELO, E., *Orígenes y establecimiento*, p. 133.

¹³ Las noticias que hacen mención a estas producciones operísticas se pueden consultar en la *Gaceta de Madrid* nº39 de 1748 y nº 39 de 1749, ambas transcritas en TORRIONE, M., *Crónica festiva*, pp. 255 y 259.

dos o, en caso de que los libretos originales estuvieran en tres partes, fueron reducidos para ajustarse a aquel formato. Así, además de presentar la primera parte del intermezzo durante el cambio de escena entre el primer y el segundo actos de *Il vello d'oro conquistato* y al concluir el drama, la segunda parte del intermezzo debió de representarse mientras se desplegaba la espectacular escenografía requerida para la escena IX del segundo acto del drama, en la que Jasón y los argonautas llevan triunfales el vellón de oro: “Se aparecen en el aire pequeñas nubecillas, que se irán poco a poco extendiendo hasta oscurecer todo el cielo. Truenos y relámpagos de lejos”¹⁴.

El intermezzo está protagonizado por la astuta Perichitta y un caballero fanfarrón, Bertone, acompañados de un paje. La primera parte comienza con Perichitta, vestida con un traje a la española, haciendo cómplice al público de su intención de burlar a Bertone, un fanfarrón con ínfulas de caballero que se ha enriquecido jugando a la buceta y haciendo trampa en las partidas de cartas¹⁵. Bertone aparece en escena alardeando de su riqueza y de sus contactos en las grandes capitales europeas. La ceremonia de cumplidos y reparos de Bertone para sentarse, al entrar en la habitación de Perichitta, y el lenguaje preciosista caricaturizado recuerdan a escenas similares de los nuevos burgueses de las comedias de Molière, que fueron trasladadas posteriormente al repertorio de intermezzo. Perichitta invita a Bertone a beber chocolate, otra de las modas lujosas de aquella época, y le halaga por su caballerosidad, su noble porte y su cortesía, haciendo que él reaccione con palabras y gestos cada vez más grandilocuentes y ridículos. Él le ofrece tabaco de América, otro símbolo de moda y riqueza. La primera parte concluye con un dúo amoroso en el que Bertone confiesa su amor a Perichitta.

En la segunda parte, la protagonista aparece travestida de gondolero veneciano, explicando al público que Bertone es jugador de cartas y, para burlarse de él, fingirá encarcelarlo para, después, hacerse pasar por juez y condenarle. Bertone se da cuenta de que el gondolero es en realidad Perichitta travestida, pero decide seguirle el juego. Ella, hablando en dialecto veneciano, le amenaza con pegarle por haberle robado. Entonces, Bertone dice ser un astrólogo francés. En una conversación ridícula en veneciano y falso francés, ella finge leerle la palma de la mano y “adivina” que es ladrón de cartas en las

¹⁴ Libretos consultados I-Mb Racc.dramm.5541 y I-Bc Lo.03049

¹⁵ La buceta es un juego de cartas que proliferó en Venecia a finales del siglo XVII. Es mencionado con frecuencia en los libretos de intermezzo. Las implicaciones de aquel en la sociedad europea se estudian de forma detallada en el análisis de *Il giocatore*, en este mismo capítulo.

partidas. Salen varios mimos que, a las órdenes de Perichitta, le capturan y atan para llevarle a prisión por ladrón. Esta segunda parte concluye con un dúo de conflicto en el que Bertone pide piedad para no ser apresado y ella le acusa de ladrón.

La tercera parte comienza con Bertone encadenado, custodiado por guardias, ante Perichitta, travestida de juez, en un falso juicio. Él responde a las preguntas del juez con evasivas y ella utiliza expresiones en latín, personificando un típico Dottor Graziano, y le condena a muerte. Ante tal sentencia, Bertone intenta sobornar a los guardias con su dinero para que le permitan huir, pero todos le niegan su ayuda. Finalmente, el falso juez le hace saber que todo reo que se casa, es indultado por la justicia. Este accede a tal posibilidad y el juez trae una mujer muy fea con la que debe casarse para conseguir su indulto. Bertone renuncia a casarse con ella y elige morir con este aria:

B: Non vò moglie, vò morire,
 quest'è un mostro in forma umana.
 Oh, che orribile Befana!
 Ah và via, và via di quà.
 A me questa per consorte?
 non vi voglio acconsentire,
 l'aver moglie l'è una morte,
 ma si brutta è un empietà.

Ante el juez, Bertone confiesa su amor por Perichitta antes de morir y pide verla. Así que ella se descubre y el intermezzo concluye con un duo amoroso.

Esta obra reúne todos los tópicos del género. En primer lugar, la escena se desarrolla en un espacio indeterminado. Hay un triple travestimiento: la protagonista femenina, Perichitta, se traviste de dama española en la primera parte, de gondolero veneciano en la segunda, y de juez en la tercera. Se hablan varios idiomas fingidos y dialectos: en la primera parte, Perichitta habla español; en la segunda, ambos personajes alternan el dialecto veneciano con un falso francés; y durante la tercera parte, Perichitta, disfrazada de juez, pronuncia versos en latín. El intermezzo termina con un dúo amoroso y con la boda de los bufos. Por último, se mencionan muchos de los productos y hábitos de moda en aquella época, como el chocolate, el tabaco y las partidas de cartas, en concreto al juego de la buceta.

6.2.2.- *La burla da vero* (1754)

El segundo encargo de Farinelli a Gioacchino Cocchi fue componer nueva música para el intermezzo *La burla da dovero*, una obra que había sido estrenada en Italia a principios de los años 20. El estreno en el Buen Retiro en 1754 y la autoría de la música están documentadas gracias al libreto conservado en la Biblioteca Nacional¹⁶, a los manuscritos musicales utilizados para la representación¹⁷, conservados en la Real Biblioteca de Madrid, y al registro en el manuscrito de Farinelli¹⁸. Tanto el libreto como el manuscrito musical parecen ser copias únicas.

A continuación se estudia la historia del origen del intermezzo y su difusión, así como todos los aspectos relevantes sobre la versión del texto de Madrid.

6.2.2.1.- Historia y difusión del intermezzo

Como se detalla en la Tabla 6.5, un libreto impreso por Giuseppe Malatesta en Milán, en 1719, con el título *La burla da dovero. Intermezzi musicali*, y con los personajes Dalinda y Balbo, parece ser el libreto primigenio del intermezzo. Éste debió de ser impreso para el estreno absoluto del intermezzo, aunque no consta ni la ciudad, ni el teatro en que este tuvo lugar. Tampoco constan el nombre de los bufos, ni el del compositor. Este primer libreto pertenece a una colección privada italiana, por lo que no ha podido ser consultado.

En enero de 1720, tuvo lugar el estreno absoluto del *Teuzzone* de Feo-Zeno en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles, que incluyó las escenas bufas de Dalina y Balbo, protagonizadas por la pareja Marchesini-Corrado¹⁹. Es en aquellas escenas en las que está el origen del intermezzo que llegó a la corte española, ya que Marchesini y Corrado independizaron aquellas *scene buffe* y las convirtieron en un intermezzo independiente. Éste, con el título *La burla da dovero*, fue una de las obras que formó parte del repertorio que llevaron en su viaje a Venecia en 1724²⁰. En noviembre de aquel año, la pareja interpretó dos intermezzi durante la representación del *Antigone* de Orlandini-

¹⁶ E-Mn T/23804

¹⁷ E-Mp MUS/MSS/432

¹⁸ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 103.

¹⁹ PIPERNO, F., “Buffi e buffe”, p. 265.

²⁰ SELFRIDGE-FIELD, E., *A new chronology*, p. 583.

Pasqualigo en el Teatro San Cassiano. Uno de ellos fue el de Dalina y Balbo²¹, de cuya representación se conserva el libreto, que se considera actualmente el primero del intermezzo independiente²². Este volvió a ser representado en el Teatro Bonacorsi de Ferrara, en 1733, por la pareja Penna-Benvenuti. Y en el carnaval de 1740, la pareja bufa masculina Barcaroli-Losi representó una versión con nueva música de Orlandini en el Teatro Capranica de Roma, durante el estreno de *Merope* de Scarlatti-Zeno²³. No existen fuentes que documenten otras representaciones en Italia, por lo que la de Ferrara debió de ser la última. En 1749, el intermezzo se representó en el Teatro dell'Opera Pantomima de Piccoli Hollandesi di Nicolini de Hamburgo²⁴ y en 1754 tuvo lugar la representación madrileña, de la que se habla más adelante, con el título *La burla da vero*. Existe una última versión más tardía del intermezzo, cuya existencia no consta en ninguno de los catálogos internacionales, compuesta especialmente para la corte española por el compositor Giuseppe Ponzio²⁵. No se ha localizado el libreto de aquella representación, pero los manuscritos musicales están en la Real Biblioteca de Madrid. Las características de las partituras permiten fechar la representación hacia 1770.

Tabla 6.5. Representaciones del intermezzo Dalina e Balbo

AÑO	LUGAR	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1719	MI			<i>Con la burla da dovero</i>	
1720	NA-SB	S. Marchesini	G. Corrado	<i>Dalina e Balbo</i>	F. Feo
1724	VE-SC	S. Marchesini	G. Corrado	<i>Con la burla da dovero</i>	
1733	FE-B	M. Penna	G. Benvenuti	<i>Con la burla da dovero</i>	
1740	RO-C	G. Barcaroli	N. Losi	<i>Dalisa e Balbo</i>	G.M. Orlandini
1749	HAM			<i>Con la burla da dovero</i>	
1754	MD-BR	E. Pieri	T. Garofalini	<i>La burla da vero</i>	G. Cocchi
1770's	MD			<i>La burla da vero</i>	G. Ponzio

6.2.2.2.- La versión de la corte de Madrid

La burla da vero, con música nueva de Cocchi, se estrenó en el Buen Retiro en 1754. A pesar de que el libreto no indica la ocasión en que fue representado, lo más

²¹ El otro intermezzo fue *Despina e Niso*. Véase SELFRIDGE-FIELD, E., *A new chronology*, p. 583.

²² I-Mb Racc.dramm.2823

²³ I-Rc MISC 9 19

²⁴ SARTORI 6161

²⁵ E-Mp MUS/MSS/331 y 332

probable es que su estreno tuviera lugar junto al de la única gran producción operística del año, *L'eroe cinese* de Conforto-Metastasio. Éste tuvo lugar el 23 de septiembre, como era habitual en aquellos años. Sorprendentemente, el estreno de aquella producción no fue anunciado en la *Gaceta de Madrid*, a pesar de que el libreto del drama confirma que el estreno tuvo lugar aquel día. Lo más probable es que no se anunciara públicamente puesto que el día 20 de agosto se habían decretado seis meses de luto riguroso por la muerte de la reina viuda de Portugal, madre de la reina española. La ópera fue anunciada por primera vez en la *Gaceta* del 10 de diciembre, afirmando que “por la noche [del 4 de diciembre, cumpleaños de la reina] tuvieron los reyes la diversión de ver representar en su Real Coliseo la célebre ópera titulada *El héroe de la China*”, detalle que confirma que el drama ya se había estrenado. Como indica el libreto del intermezzo, los bufos protagonistas fueron Elena Pieri y Tomaso Garofalini.

Como se aprecia en la Tabla 6.6, el libreto madrileño está estructurado en dos partes, de modo que se trata de una reducción de la versión de Venecia de 1724. La versión de Madrid comprime en su primera parte las dos primeras partes de la versión veneciana. Comienza con una cavatina nueva para el personaje de Dalina, “al canto d’ogni augello”, que está seguida por el recitativo inicial del intermezzo veneciano, “Gia sono nell’impegno”. A continuación, se incluye el aria de Balbo, “Aver da piangere”, omitiendo el aria de Dalina y el posterior recitativo de la versión veneciana. Para enlazar con el número siguiente, se crea un recitativo con texto nuevo, “Mille grazie e poi mille”, al que sigue el aria de Dalina “Cerchi dote?”. Ésta pertenece a la segunda parte del intermezzo veneciano, de modo que se omiten dos recitativos y un dúo. La primera parte de la versión de Madrid concluye con el recitativo “Signor, l’ho detto già” y el duo “Signor sposo fate core”, ambos de la segunda parte veneciana. Así, la versión madrileña elimina dos arias, un dúo y cuatro recitativos de la veneciana. La segunda parte de la versión madrileña, por el contrario, reproduce íntegramente la estructura original de la tercera parte del libreto de Venecia. Con estos cambios, se consigue una estructura perfecta de intermezzo en dos partes, con un aria para cada personaje y un duo final en cada una de ellas. Y, finalmente, la inclusión de una cavatina inicial moderniza la estructura con el tipo de apertura de moda en aquellos años.

Tabla 6.6. Comparativa de los libretos de Venecia (1724) y Madrid (1754)

VENECIA, 1724		MADRID, 1754	
PARTE I		PARTE I	
		CAVATINA D	Al canto d'ogni augello
RECIT.	Già sono nell'impegno	RECIT.	Gia sono nell'impegno
ARIA D	Oh quanti mai vi sono		
RECIT.	Non più, son persuaso		
ARIA B	Aver da piangere	ARIA B	Aver da piangere
RECIT.	E ben giusto sè l'uomo		
DUO	Si signor che tocca a noi	RECIT.	Mille grazie, e poi mille
PARTE II		PARTE II	
RECIT.	Eh, state attenti	ARIA D	Cerchi dote?
ARIA D	Cerchi dote?	RECIT.	Signor l'ho detto già
RECIT.	Signor l'ho detto già		
ARIA B	Vago sol che in nube oscura	DUO	Signor sposo fate core
RECIT.	Accetate costui, signora sposa		
DUO	Signor sposo fate core		
		PARTE II	
PARTE III		RECIT.	Ah, chi non ridese
RECIT.	Ah, chi non ridese	ARIA B	Al suon della sua lira
ARIA B	Al suon della sua lira	RECIT.	Forastier... padron mio
RECIT.	Forastier... padron mio	ARIA D	Se prende moglie
ARIA D	Se prende moglie	RECIT.	Questo è un gran consiglio
RECIT.	Questo è un gran consiglio	DUO	Quel labbro vermiglio
DUO	Quel labbro vermiglio		

El intermezzo comienza con Dalina en escena, haciendo cómplice al público de su intención de burlar a Balbo, un hombre narcisista y machista. A continuación se presenta el personaje masculino, alardeando de tener muchas mujeres a su alrededor, afanadas en enamorarle porque saben que es rico, y burlándose de ellas. Pronto comienza un ridículo juicio simulado entre ambos, Balbo defendiendo que el hombre no debe ser esclavo de la mujer, y Dalina defendiendo los intereses de las mujeres agraviadas. Durante la discusión, Balbo declama expresiones en latín y fuma tabaco. De repente, aparece Dalina travestida de alcalde y, justo cuando Balbo está explicando que los padres de ella quieren darle una paliza por la discusión que ha tenido con su hija, ella manda a un grupo de mimos que prendan al hombre. El falso alcalde le interroga, mientras él finge ser un extranjero viudo, así que le propone que se case con una de las

jóvenes del pueblo. Comienza otra discusión sobre la dote, en la que Balbo defiende su importancia, aludiendo que “senza la dote ogni gran donna è morta”, mientras Dalina rebate que es “un grande affronto alla sposa, e all’honor”. En medio de aquella discusión, el falso alcalde firma el contrato de matrimonio y empiezan a aparecer los falsos familiares y un mimo disfrazado de mujer feísima con el rostro tapado que es la supuesta prometida de Balbo. Comienza la ceremonia de boda, en la que no permiten que el novio vea la cara de la fingida novia. El matrimonio concluye con la coacción de los falsos familiares y, ya casado, Balbo retira el velo de la novia y encuentra una mujer feísima. Esta primera parte se cierra con un duo en el que Balbo protesta por la fealdad de su mujer y Dalina le intenta convencer de que no tiene importancia.

La segunda parte comienza con Balbo lamentándose por su mal matrimonio y pidiendo al falso alcalde (Dalina travestida) que le conceda el divorcio. Éste se apiada y le propone concedérselo a cambio de casarse con otra mujer, Dalina, para evitar que muera soltero y solo en un asilo. Balbo accede al cambio de mujer para librarse de la fea. Al concluir el matrimonio, ella se descubre y Balbo se da cuenta de que ha sido burlado. Conformes ambos con el resultado de la burla, el intermezzo llega a su fin.

La burla da vero reúne los tópicos del género: Dalina se traviste de alcalde y es ayudada en la farsa por varios mimos, Balbo pronuncia versos en latín durante el juicio ridículo, y la mujer engaña al hombre para concluir toda la burla con un dúo amoroso.

6.3.- Un intermezzo nuevo de Gaetano Latilla

Gaetano Latilla se había formado en el conservatorio napolitano de Santa Maria di Loreto, al igual que Gioacchino Cocchi, desde 1726, coincidiendo con la época dorada del intermezzo en el San Bartolomeo. Es posible que presenciara las representaciones de la pareja Corrado-Resse de obras de Hasse. Especializado en la composición de la nueva *commedia per musica*, había comenzado su carrera en el Teatro dei Fiorentini en 1732, componiendo música para los nuevos textos de los famosos libretistas de intermezzo: Saddumene y Federico.

Desarrolló la mayor parte de su carrera en Nápoles, Venecia y Roma y, a pesar de que su repertorio teatral estuvo dedicado principalmente a la comedia y al drama, compuso un total de cinco intermezzi nuevos, entre 1737 y 1754, para los teatros de Roma y Madrid. Asimismo, reelaboró sus dos comedias más importantes, *Gismondo*

(1737) y *Madama Ciana* (1738), convirtiéndolas en intermezzi para los teatros de Hamburgo, Nápoles y París, tal como se ve en la Tabla 6.7. Una de aquellas reelaboraciones de *Gismondo* en forma de intermezzo, *La finta cameriera*, fue una de las obras representados por la compañía de Bambini en París, en 1752, que desencadenó la *Querelle des Bouffons*²⁶.

Curiosamente, en los años 50 se presentaron en Barcelona varios *drammi comici* y *comedie per musica* de Latilla. En 1750 se interpretó *La finta cameriera*, pudiendo considerarse la primera representación en España de una obra del compositor de Bari. El mismo año del estreno madrileño, 1751, se presentó en Barcelona *Madama Ciana*, pero en aquella ocasión no fue un intermezzo sino la versión original de *commedia per musica*²⁷. Y en 1754 se estrenó una nueva producción del drama *Il Venceslao*.

Tabla 6.7. Intermezzi de Gaetano Latilla

AÑO	CIUDAD	TEATRO	INTERMEZZO	OBSERVACIONES
1737	Roma	Valle	<i>Parrasio, Cicetta e Meo</i>	En 1739 con el título <i>Il pittore</i>
1738	Roma	Argentina	<i>Polipodio e Rocchetta</i>	
1744	Hamburgo	Gänsemarkt	<i>La giardinera contessa</i>	Reelaboración de la comedia <i>Gismondo</i> (1737)
1745	Nápoles	Nuovo	<i>La finta cameriera</i>	Reelaboración de la comedia <i>Gismondo</i> (1737)
1751	Madrid	Retiro	<i>Ciascheduno al suo negozio</i>	
1752	París	Opera	<i>La finta cameriera</i>	Reelaboración de la comedia <i>Gismondo</i> (1737)
1753	París	Opera	<i>Gli artigiani arricchiti</i>	Reelaboración de la comedia <i>Madama Ciana</i> (1738)
1754	Roma	Valle	<i>Il protettor del poeta</i>	
			<i>Don Colascione uomo sciocco romano</i>	

²⁶ MAMCZARZ, I., *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1972, p. 64.

²⁷ E-Bbc C400/232

6.3.1.- *Ciascheduno al suo negozio* (1751)

El intermezzo de Eurilla y Tiburzio de Gaetano Latilla²⁸, con el título *Ciascheduno al suo negozio*, se estrenó en el Teatro del Buen Retiro en 1751, tal como indican los dos libretos conservados²⁹. Probablemente formó parte del estreno de la nueva producción de *Armida placata*³⁰, de Mele-Migliavacca, que tuvo lugar el 4 de diciembre con motivo de las celebraciones de cumpleaños de la reina. El anuncio en la *Gaceta de Madrid* incluyó referencia a un “ingenioso intermedio”, tal como se observa a continuación:

El sábado 4 del pasado, Fiesta de Santa Bárbara, se vistió la corte de gala en celebridad del feliz cumpleaños de la reina nuestra señora, por cuyo plausible motivo hubo en palacio besamanos general y un extraordinario lucido concurso de prelados, grandes, embajadores, ministros extranjeros, oficiales generales y otras personas de distinción de ambos sexos, que cumplimentó a sus Majestades, y Alteza, quienes por la noche asistieron en su Real Coliseo a la representación de la ópera *Armida placata*, dispuesta con nuevas cantadas, e ingenioso intermedio [...] ³¹.

A pesar de que el libreto de la representación no aporta una fecha concreta, al igual que el del otro intermezzo de aquel año³², existen diversas similitudes entre la escenografía del drama y la requerida para *Ciascheduno al suo negozio* que indican que debieron de representarse juntos³³. Las fuentes españolas conservadas de este intermezzo, tanto el manuscrito musical como el libreto, son únicas por lo que parece que tanto el texto como la música fueron especialmente creados para la corte española.

²⁸ Sobre el compositor G. Latilla y su obra, véase FABRIS, D., “Gaetano Latilla”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.64, 2005; y ROBINSON, M. y MONSON, D., “Gaetano Latilla”, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001.

²⁹ E-Mn T/11592 y T/24080

³⁰ *Armida placata* de Mele-Migliavacca había sido estrenada el 12 de abril de 1750 durante las celebraciones de boda de la Infanta María Antonia con el duque Víctor Amadeo de Saboya. El 4 de diciembre, tal como se anunció en la *Gaceta de Madrid* nº49, se estrenó la producción con nuevas arias del mismo Mele.

³¹ *Gaceta de Madrid* nº 49 de 1750, transcrita en TORRIONE, M., *Crónica festiva de dos reinados*, p. 276.

³² *Il giocatore* de Niccolò Jommelli, que también se estudia en este capítulo.

³³ Una descripción detallada de la escenografía para *Armida placata* se encuentra publicada en la *Gaceta de Madrid* nº16 de 1750, donde también se informa de que, en agradecimiento a la espectacularidad de aquella, los reyes nombraron a Farinelli caballero de la Orden de Calatrava. La escenografía de aquel drama fue estudiada por Margarita Torrión, véase TORRIONE, M., “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli”, *Reales Sitios* nº143, Madrid, 2000, pp. 40-51; y TORRIONE, M., *Francesco Battaglioli. Escenografías para el Real Teatro del Buen Retiro*, catálogo de la exposición de Battaglioli en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013.

Como se ha mencionado con anterioridad, a pesar de no disponer de documento alguno que pruebe el encargo de este intermezzo al compositor Gaetano Latilla, las comisiones a éste estaban asociadas tanto al filojacobismo de Farinelli como a su relación con la familia Pepoli. Tal como detalla Fabris, Latilla trabajó durante los años 40 al servicio del Duque de York, Enrique Estuardo, en Roma³⁴. Esta relación se muestra en el libreto del estreno del *Siroe* de Latilla-Metastasio en Roma, en 1740, que identifica al compositor como “Virtuoso di S.A.R. il Sig. Duca di York”³⁵.

Ciascheduno al suo negozio parece haber sido el primer encargo de Farinelli a Latilla, al que siguió el de la serenata *Il natal di Giove* en 1752. Aunque el compositor no llegó a trabajar en Madrid, su mujer, la cantante Domenica Casarini, fue contratada por Farinelli en 1758 para trabajar en las producciones operísticas del Buen Retiro. De hecho, éste cuenta en su manuscrito cómo la cantante se alojó en su casa al llegar a Madrid y, a los ocho días, tuvo que ser atendida por su médico, Orlando Buoncore, por haberse puesto de parto³⁶. De este modo, la hija de Gaetano Latilla, a la que se puso el nombre de María Bárbara, nació en la casa madrileña de Farinelli.

6.3.2.- El texto

Este intermezzo, a diferencia de los demás representados en Madrid, requiere la presencia de un gran número de actores en escena. Los protagonistas son Eurilla y Tiburzio, que estarán acompañados por un número considerable de mimos: cuatro falsos magos vestidos de forma grotesca, uno a la francesa, otro a la alemana, otro a la española y el cuarto a la italiana; una fingida estatua de oro; dos portadores de sillas; un criado de Tiburzio; y tres médicos, uno de los cuales se llama “Ciascheduno al suo negozio”.

Está estructurado en dos partes, como muestra la Tabla 6.8, siguiendo el esquema clásico del intermezzo, consistente en la alternancia de recitativos y arias, con un aria para cada uno de los personajes y un dúo final en cada una de las partes.

³⁴ FABRIS, D., “Gaetano Latilla”

³⁵ I-Bc Lo.02625

³⁶ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 156-157.

Tabla 6.8. Estructura de Ciascheduno al suo negozio (Madrid, 1751)³⁷

PARTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE	DIDASCALIAS
1	Recit.	Mi pare ogn' ora mille	E → T	<i>La scena si finge un'antro, o grotta. Nel duomo di essa vi sarà dipinto un gran sasso, il quale al tocco della bacchetta di Eurilla, dovrà aprirsi, si vedrà al di dentro un tempio con due statue d'oro al naturale, un'a destra, e l'altra a sinistra.</i> <i>Eurilla vestita con suoi abiti, la quale dovrà poi andarsi a vestir da mago, con veste nera lunga, gran cappellone, e finti baffi, o barba nera, e Tiburzio.</i>
	Aria	Io nel temuto nome	E	
	Recit.	Ahí, ahí! A due per volta	T → E	
	Aria	O che bell' oro	T	
	Recit.	Ecco è pur gionto	E → T	
	Dúo	Ahí, Eurilla!	T → E	
2	Recit.	Chi mai non riderebbe	E → T	<i>Camera con tavolino. Sul tavolino carta, e calamaro.</i> <i>Eurilla in abito lungo da medico vecchio con barba, poi Tiburzio in veste da camera, e barrettino, portato su d'una sedia da braccio, con stanche in forma di sedia da mano. Due sediarri, ed un servitore di Tiburzio. Tre pratici medici, vestiti a strana Foggia tra gli quali sarà Ciascheduno al suo negozio vestito dell'abito istesso di mago, come nel primo intermezzo</i>
	Aria	Ah, che il piede già mi tremola	T	
	Recit.	Or via la guarigione	E → T	
	Aria	Recipe, diagridi, optimi	E	
	Recit.	Lodato il ciel	T → E	
	Dúo	Casta e fida Colombina	E → T	

Al igual que los otros libretos de intermezzo madrileños de los años 50, el de *Ciascheduno al suo negozio* contiene un importante número de didascalias en las que precisa muchas de las acciones y gestos que deben hacer tanto los protagonistas como los mimos. Asimismo, describe de una forma bastante detallada los disfraces que deben utilizar los personajes durante la farsa. Estas indicaciones tan detalladas restringen en cierto modo la improvisación de los bufos y los mimos, a diferencia de lo que sucedía en años anteriores. La acción transcurre en escenarios ideales. La primera parte, en una gruta oculta tras una gran piedra que, al abrirse, mostrará un templo escoltado por dos estatuas de oro, una a cada lado. La segunda parte, en una habitación con una mesa, el escenario más habitual en las obras del género.

³⁷ Elaborada a partir del libreto E-Mn T/11592 y el manuscrito musical MUS/MSS/439.

En la primera parte del intermezzo, la joven y astuta Eurilla se dispone a engañar al codicioso Tiburzio, invitándole a conocer a un mago llamado ‘Ciascheduno al suo negozio’ que le dará inmensas riquezas. Los protagonistas entablan una cómica conversación sobre magos, espíritus y demonios, que concluye con Tiburzio confesando su pánico a los demonios. Eurilla aparece travestida del famoso mago y, ante un Tiburzio atemorizado, se dispone a hacer un conjuro para invocar a los demonios Astaroth, Leviatán y Belcebú con los siguientes versos:

E: Ion el temuto nome
 del fosco re di dite
 vi chiamo, e voi mi udite,
 fin dal più cupo fondo
 del Tartaro profondo
 ignude ombre dolenti
 tornate a i rai del sol.
 Una sol’ombra è forta
 dalla tartarea porta.
 Escane un’altra omai,
 o tanto cresca in pena,
 quanto può crescer mai
 l’ira, il dispetto, il duol.

En respuesta al falso conjuro de Eurilla, aparecen cuatro falsos espíritus representados por mimos: uno francés, contemporáneo del rey Pipino el Breve; uno alemán, cocinero mayor de Wittemberg; el italiano ‘Ciascheduno al suo negozio’; y, por último, uno español, pariente de Sancho Panza. Los dos protagonistas, acompañados de los cuatro falsos espíritus, abren con su ‘magia’ la entrada a la gruta, en la que se divisa un templo con dos estatuas de oro, una de las cuales es otro mimo disfrazado. Eurilla incita a Tiburzio a coger su codiciado tesoro, la estatua humana, pero éste no puede hacerlo porque su estatua de oro no para de moverse. Mientras tanto, los espíritus se reparten la otra estatua que no es humana y, al terminar, salen de escena. Esta primera parte concluye con un duo cómico en el que Tiburzio grita despavorido porque su estatua está viva y le abraza, y Eurilla, intentando calmarle, le incita a llevarse su ansiado tesoro.

La segunda parte comienza con Eurilla travestida de médico y Tiburzio entrando en escena en pijama sobre una silla de brazos. La escena se completa con otros tres mimos disfrazados de practicantes médicos con ropa extraña, uno de ellos el mismo mago ‘Ciascheduno al suo negozio’ que apareció en la primera parte. En una escena inspirada en *Le malade imaginaire* de Molière, Tiburzio cree estar enfermo y se presenta en casa del falso médico para pedir que le cure y, así, poder casarse esa misma tarde con su prometida Lesbina (un personaje imaginario). Dice haber enfermado a causa de un hechizo del mago ‘Ciascheduno al suo negozio’, con el aria:

T: Ah, che il piede già mi tremola.
Oh, che in petto il cuor mi palpita.
Uh, che il capo ancor mi girola.
Ciascheduno al suo negozio
tu mi fai ancor tremar.
Veder parmi orrende furie,
che con forti, e duri bacoli,
con l’orribil aurea statua,
e giammai restando in ozio,
cerchin sempre bastonar.

Eurilla dice tener la solución a sus problemas y le receta un falso remedio recitando unos versos en latín, con la condición de que anule su matrimonio con Lesbina, a lo que él accede. Cuando los practicantes se acercan a Tiburzio y él ve al falso espíritu causante de sus miserias, sale corriendo de la escena. En ese momento, Eurilla se descubre y termina con la farsa. Ya que Tiburzio había anulado su matrimonio, el intermezzo concluye con la boda feliz de los dos protagonistas.

Este libreto cumple con todos los tópicos del género: hay varios travestimientos para acometer la farsa y Eurilla habla dos idiomas fingidos con los falsos espíritus: francés y alemán; y pronuncia algunas expresiones en latín cuando finge ser médico. Al igual que en otros de los intermezzi representados en Madrid, hay continuas referencias tanto a personajes históricos como de novelas de caballería.

A pesar de ser un libreto nuevo, las escenas de magia, heredadas de los *scenari* de la *commedia dell’arte*, fueron un tema recurrente en el repertorio de intermezzo y de

ópera cómica en Italia, a diferencia del *dramma per musica*, del que la Academia Arcadia había excluido tanto elementos maravillosos como personajes sobrenaturales³⁸. Muchos de los intermezzi incluyeron falsos astrólogos, magos y brujas que invocaban a los espíritus malignos. Ejemplo de ello es uno de los intermezzi del repertorio de Santa Marchesini, *La vendetta di Despina*³⁹, en el que la protagonista, Despina, travestida de maga invoca a las criaturas infernales con este aria:

D: Uscite, o furie,
 fantasmi, e lamie,
 erinni squalide,
 nemiche al dì.
Vieni, o Tesifone,
Pluto, e Proserpina,
Tifone, e Cerbero
vi voglio qui!

Este intermezzo tiene más similitudes con *Ciascheduno al suo negozio*, ya que el personaje de Despina, además de travestirse de mago en la primera parte igual que Eurilla, continúa la farsa en la segunda parte travestida de médico. Y, un último detalle similar en ambos intermezzi es la escena en que las dos protagonistas, travestidas de falsos médicos, dictan una falsa receta con versos en latín para curar los males del protagonista masculino.

Otro intermezzo similar y de la misma época es *Nerina e Nibbio*, de Pergolesi, estrenado en el San Bartolomeo de Nápoles en 1732 por la pareja Corrado-Monti. En él vuelve a aparecer la protagonista femenina travestida de maga y contiene la misma escena de invocación a los espíritus, con el siguiente aria:

N: Spiriti venite
 dall'empia dite

³⁸ Sobre los elementos y personajes mágicos en el repertorio cómico italiano, véase BUCH, D.J., *Magic flutes & enchanted forests. The supernatural in Eighteenth century musical theater*, Chicago, Chicago University Press, 2008, pp. 207-244.

³⁹ En 1721 se incluyeron por primera vez las escenas bufas de Despina y Forbante, en el estreno de *Arianna e Teseo* de Leo-Pariati, en el Teatro San Bartolomeo, con la pareja Marchesini-Corrado como protagonista bufa. El intermezzo se independizó a partir de 1731, en Mantua, con el título *La vendetta di Despina*, con la pareja Marchesini-Gaggiotti. Libreto consultado: I-Mb Racc.dramm.3601

venga Cerbero
l'idra crudel.
Vengan l'eumenidi
e l'ombre squallide
s'apra la terra
s'oscuri il ciel.

De este modo, el intermezzo de Latilla constituye el único con texto y música nuevos, creado expresamente para la corte de Madrid en tiempos de Farinelli y Fernando VI. A pesar de la novedad, sus escenas están basadas en otras prototípicas del repertorio clásico de intermezzo y commedia dell'arte, como la invocación de las criaturas infernales, o el falso médico recetando remedios milagrosos en latín para engañar al protagonista masculino.

6.4.- Un intermezzo con música nueva de Niccolò Jommelli

El 23 de septiembre de 1751 se estrenaba en el Buen Retiro la ópera *Il Demetrio* de Niccolò Jommelli y, como era habitual, durante los entreactos se representó un intermezzo de nueva factura, *Il Giocatore*, puesto en música por el mismo compositor para la ocasión. Así se anunciaba la noticia en la *Gazeta de Madrid* del 28 de septiembre de aquel año:

El día 23 se vistió la corte de gala, y hubo en el palacio besamanos general en celebridad del feliz cumpleaños del Rey nuestro Señor, que este día entró en los 39 de su edad, habiendo sido muy lucido y extraordinario el concurso de grandes, embajadores, ministros extranjeros, y personas de distinción de ambos sexos, que con tan plausible motivo cumplieron a sus Majestades, en cuya Real presencia se representó por la noche en el Coliseo del Buen Retiro una nueva magnífica ópera, intitulada *Il Demetrio*, puesta en música por el maestro D. Nicolás Jommelli, Napolitano. Esta función mereció la benigna satisfacción de sus Majestades, y el universal aplauso de toda la Corte, así por la singular destreza de las voces, en que había dos, que últimamente han venido, y parecieron muy bien, como por lo selecto de los instrumentos, y exquisito de sus nuevas decoraciones, habiendo sido muy particular la última, que representaba un espacioso templo de arquitectura gótica, pintadas todas de nueva invención por D. Antonio Jolli, modenés, a que se añadió la especial iluminación, y fuegos, con que se finalizó tan regio festejo⁴⁰.

De este modo llegó a la corte de España uno de los libretos más exitosos de toda la historia del intermezzo. *Bacocco e Serpilla* fue la obra que disfrutó de una vida más larga en la escena musical europea, ya que su popularidad propició que el intermezzo

⁴⁰ *Gaceta de Madrid* n°39 de 1751, noticia transcrita en TORRIONE, M., *Crónica festiva*, p. 275.

continuara representándose hasta bien pasados los años cincuenta⁴¹. Se interpretó en todas las grandes ciudades europeas, además de en toda Italia.

6.4.1.- Historia y difusión del intermezzo de *Bacocco e Serpilla*

6.4.1.1.- Estreno y difusión

El primer libreto conservado de este intermezzo⁴², con el título *Intermezzi comici-musicali di Bacocco e Serpilla*, es el correspondiente a la que se considera la representación primigenia del mismo, que tuvo lugar en mayo de 1715 en Verona⁴³. Aunque en el libreto no se mencionan los nombres del autor del texto ni del compositor, varias fuentes indican que fue una colaboración entre el libretista Antonio Salvi y el compositor Francesco Maria Orlandini, ambos florentinos⁴⁴. El intermezzo fue interpretado durante los entreactos de *Il Tamerlano*, de Gasparini-Piovene, por la famosa pareja bufa Ungarelli-Ristorini.

Representar obras con el juego como tema principal era algo común en la escena teatral europea, pero no era nada habitual en la ópera del siglo XVIII⁴⁵. Dedicar un libreto a uno de los vicios más de moda en todas las cortes europeas fue, casi con total seguridad, el mayor acierto de Antonio Salvi para situar a *Bacocco e Serpilla* en los teatros de todas las grandes ciudades europeas durante un periodo de más de sesenta años. El intermezzo se interpretó en un total de diecisiete ciudades italianas en múltiples ocasiones. Las primeras representaciones tuvieron lugar en el norte de Italia y, poco a poco se fue difundiendo hacia el centro y el sur, desde Verona (1715) y Venecia (1718), hasta Nápoles (1725) y Palermo (1726). El intermezzo gozó, además, de gran éxito

⁴¹ La relación completa de representaciones del intermezzo se puede consultar en el Apéndice documental nº4.

⁴² I-Mb Racc. dram. 3505.

⁴³ Aunque el libreto de Verona 1715 es el primigenio, la mayoría de los estudios consideran el libreto de Venecia 1718 como la primera representación del intermezzo con su texto definitivo. Véase los estudios de GIUSTA, G. y MATTIO, A.: *Giuseppe Maria Orlandini. Serpilla e Bacocco overo Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Tre intermezzi di Antonio Salvi*. Ut Orpheus. Bologna, 2003; LAZAREVICH, G., *The role of the neapolitan intermezzo*; TROY, C., *The comic intermezzo*; JOHNSTON, K. R., *È caso da intermezzo*; y MAMCZARZ, I., *Les intermèdes comiques italiens*.

⁴⁴ HILL, J.W., "Orlandini, Francesco Maria" en *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001. [Consultado 20-6-2019]; JOHNSTON, K., *È caso da intermedio!*, p. 148; TROY, C., *The comic intermezzo*, pp. 56-57.

⁴⁵ Para un análisis detallado sobre el tema del juego y los jugadores en la ópera se puede consultar el artículo de WALLNIG, J., "Der homo ludens in der Oper: Essayistische Anmerkungen zu Spielen auf der Opernbühne" en *Homo Ludens*, Band X: "Automatenspiele". Ed. Günther G. Bauer, Musikverlag Bernd Katzwichler. Munich, 2000, pp. 17-35.

internacional, quedando constancia de primeras representaciones en Munich (1722), Bruselas (1728), París (1729), Praga (1730), Viena (1733), Hamburgo, traducido al alemán como *Das einander werthe Ehe-Paar oder Bacocco und Serpilla*, y Lisboa (1736), Londres, traducido al inglés como *The Gamester* (1737), Augsburgo y Dresde (1746), Postdam (1748), Bayreuth (1750), Madrid (1751) y Ratisbona (1775).

Bacocco e Serpilla fue la primera colaboración de la pareja cómica formada por la soprano Rosa Ungarelli y el tenor Antonio Ristorini, una de las más duraderas y fructíferas de la historia del intermezzo⁴⁶. Como era habitual, la pareja debió de colaborar en la creación de los personajes y fue la mayor responsable de la difusión de la obra. Se han conservado los libretos de dieciséis representaciones con la pareja como protagonista, desde su estreno en 1715 hasta la última representación de los bufos, en 1730. Actuaron en siete de las grandes ciudades del norte de Italia: Verona, Venecia, Florencia, Parma, Pistoia, Milán y Génova; y, durante sus giras por las cortes europeas, fueron los primeros responsables de sus representaciones en el Hoftheater de Munich, en 1722; en el Theatre de la Monnaie de Bruselas, en 1728; y en la Accadèmie Royal de la Musique de París, en 1729.

En 1721 se representó por primera vez en el Teatro Alibert de Roma, ocasión en la que estuvo protagonizado dos hombres, Giuseppe Galletti y Domenico Manzi⁴⁷. Y en octubre de 1725, tuvo lugar su primera representación en Nápoles, en el San Bartolomeo, protagonizada por la pareja Resse-Corrado. Este intermezzo de *Serpilla e Bacocco* se representó durante los entreactos de *Amore e fortuna*, de Giovanni Porta, que estuvo protagonizado por Carlo Broschi. De este modo se establece una importante conexión entre el libreto de Antonio Salvi y quien sería el futuro director de los espectáculos reales de la corte de España.

Otro importante Bacocco fue el bajo, natural de Pistoia y virtuoso al servicio del Gran Duque de Toscana, Antonio Lottini quien, como se ha explicado anteriormente, había sido pareja de Santa Marchesini. Lottini fue el responsable de la primera

⁴⁶ Para un estudio detallado de la carrera artística de Rosa Ungarelli y Antonio Ristorini se pueden consultar TROY, C., *The comic intermezzo*, pp. 50-51 y PIPERNO, F., “Buffi e buffe”, pp. 274-276.

⁴⁷ Hasta 1798 no era habitual la aparición de mujeres en los teatros públicos de Roma y, durante toda aquella época, fueron castrati quienes interpretaron los roles femeninos. A pesar de ello, existe constancia de que las mujeres continuaron actuando en la privacidad de los palacios nobiliarios. Véase, HOV, L., “The ‘Women’ of the Roman Stage: As Goethe Saw Them”, *Theater History Studies*, ProQuest Central, 2001, pp. 61-79.

representación del intermezzo en Palermo y, lo que es más importante, de su presentación en el King's Theater de Londres, junto a su pareja cómica Anna Maria Faini. Burney habla de su estreno en su *A general history of music* como el primer intermezzo representado en Inglaterra:

1737. After eight representations of this opera [*Siroe* de Johann Adolf Hasse], in November and December, it was reinforced January 1st by an *intermezzo*, or comic interlude, called *Il Giocatore*, the first of the kind which was ever introduced between the acts of an Italian opera in England⁴⁸.

Tanto en aquella primera representación londinense como en la que tuvo lugar en febrero del mismo año, durante los entreactos de *Il Demetrio* de Pescetti-Metastasio, volvemos a encontrar a Carlo Broschi como uno de los actores principales de la ópera seria.

Cabe mencionar que, a pesar de que su primera representación en París, en 1729⁴⁹, no tuvo mayor relevancia, la reposición que tuvo lugar en agosto de 1752 fue una de las desencadenantes de la *Querelle des Bouffons*⁵⁰. Tal como explica Troy, durante las temporadas 1752-54, el público parisino pudo disfrutar en tres ocasiones de representaciones de intermezzi. Los bufos, Anna Tonelli Bambini y Pietro Manelli, eran miembros de la compañía del empresario Eustachio Bambini, que venía produciendo óperas italianas en Estrasburgo desde 1749. Además de *opere buffe*, representaron en París cuatro intermezzi: *La serva padrona*, *Livietta e Tracollo*, *Il maestro di musica* e *Il Giocatore*. La reacción parisina hacia esta nueva música de estilo italiano no sólo originó una controvertida disputa, sino que inspiró a muchos compositores coetáneos, abriendo un nuevo capítulo en la historia de la ópera francesa⁵¹.

Un factor muy importante que acompaña esta popular obra es que, a pesar de haberse difundido en una época en que la práctica del *pasticcio* era procedimiento habitual, el texto original apenas sufrió cambios. La Tabla 6.9 compara la estructura de tres libretos, el del estreno de Verona de 1715, el de Venecia de 1718, que conformó la

⁴⁸ BURNEY, C., *A general history of music*. Vol.4, p. 400.

⁴⁹ Además de aquella representación de Ungarelli y Ristorini en la Académie Royal de la Musique en el verano de 1729, la compañía de cómicos italianos del rey interpretó el 21 de julio de aquel mismo año una parodia del intermezzo, *Le Joueur*, protagonizada por los señores Dominique y Romagnesi. En ésta se intercalan, al texto original en italiano, algunas frases en francés. Tanto el texto como la música de aquella representación se pueden consultar en *Les Parodies du Nouveau Theatre Italien*, pp. 183-202.

⁵⁰ WEABER, J., "Opera and ballet to the death of Gluck". *The Cambridge companion to French Music*. Cambridge, 2015, p. 212.

⁵¹ TROY, C., *The comic intermezzo*, pp. 56-57.

estructura que se difundió por toda Europa y que se mantuvo prácticamente inalterada, y la versión de Madrid que, como se explica más adelante, sí cambió parte de la estructura.

*Tabla 6.9. Comparativa de libretos del intermezzo de Bacocco e Serpilla*⁵²

	VERONA 1715	VENECIA 1718	MADRID 1751
	PARTE I	PARTE I	PARTE I
CAVATINA B	Si, si, maledetta	Si, si, maledetta	Si, si, maledetta
RECIT.	Disgraziato Bacocco	Disgraziato Bacocco	Disgraziato Bacocco
ARIA S	Un consorte sciagurato	Un consorte sciagurato	Un consorte sciagurato
RECIT.	Se l'esordio del suo discorso	O Bacocco, se questa é la vigilia	O Bacocco, se questa é la vigilia
DÚO	Serpilla, diletta	Serpilla, diletta	Serpilla, diletta
	PARTE II	PARTE II	PARTE II
RECIT.	Serpilla indiavolata	Serpilla indiavolata	Serpilla indiavolata
ARIA S	Signor giudice, giustizia	Signor giudice, giustizia	Signor giudice, giustizia
RECIT.	Rizzatevi madonna	Alzzatevi madonna	Alzzatevi madonna
DÚO	Bacocco mio	Questo è quell'uomo	Quid respondes? Parla Mi burla sua eccellenza
	PARTE III	PARTE III	
ARIA S	A questa pellegrina	A questa pellegrina	
RECIT.	La vergogna, il dispetto	La vergogna, il dispetto	
ARIA B	Ho un diluvio alle palpebre		
RECIT.	Dimmi aurai più l'ardire		
DÚO	Pace dunque	Io già sento che il mio core	Io già sento che il mio core

Todos los libretos analizados contienen el intermezzo en tres partes, salvo el de Madrid y el de Roma 1721. En este último, sólo se interpretaron las dos primeras partes durante los entreactos del *Artaserse* de Francesco Silvani, y los personajes, Serpilla y Bacocco, fueron introducidos en el libreto del drama representando los papeles de criados, a modo de *scene buffe*.

6.4.1.2.- Fuentes literarias

Tal como sucede con muchos de los libretos de intermezzi procedentes de la República de Venecia y, de una forma más concreta, con los escritos por Antonio Salvi, *Serpilla e Bacocco* está claramente influido por la comedia cortesana francesa de finales del siglo XVII. En este caso concreto, Salvi, en lugar de transcribir secciones del texto

⁵² Tabla elaborada con los libretos I-Mb Racc.dramm.3505; US-Wc ML48 [S7337] y E-Tp: 22334. Se marca en color la primera vez que se introduce un cambio en la estructura.

de una forma literal, adaptó escenas y situaciones de diferentes comedias que, a su vez, debieron de estar influidas por *scenari de commedia dell'arte*⁵³.

Una vez examinadas diversas fuentes derivadas de la comedia en Francia previas a la primera representación de *Bacocco e Serpilla*, se han localizado tres obras diferentes que pudieron haber inspirado a Antonio Salvi en la construcción de su intermezzo: la novela *La noble venitienne ou la bassette*, del Señor de Prechac; y las comedias *Le Joueur*, de Jean-François Regnard y *Le chevalier joueur*, de Charles Dufresny.

La historia galante *La noble venitienne ou la bassette*, fue publicada bajo privilegio real en París, en 1678, por el Señor de Prechac. Narra, oculta en forma de mujer, la historia del juego de la baceta o *bassette*. Explica sus normas y su origen veneciano, cómo se puso de moda entre los nobles y comerciantes, y cómo llegó después a Francia para convertirse en el juego de cartas preferido de la corte. También narra las historias de distintos personajes que perdieron sus fortunas por culpa del juego y cómo y cuándo éste fue prohibido.

Las dos comedias están protagonizadas por un caballero jugador empedernido, Valère, al que su prometida, la bella Angélique, abandonará por tan terrible vicio. De acuerdo con el estudio de Johnston⁵⁴, hay varias escenas en ambas comedias que recuerdan al intermezzo de Antonio Salvi. Claro ejemplo son las intervenciones de Valère en las primeras escenas de *Le Joueur*, en las que éste se lamenta de su mala fortuna al haber perdido todo en una partida al juego de trictrac, que pudieron haber inspirado a Salvi en la presentación de *Bacocco*:

⁵³ El proemio de la comedia en prosa *Il Giocatore*, estrenada en París en 1718 por la Comédie Italienne y su capocómico Luigi Riccoboni, explica que el texto deriva de un *canovaccio* que, adaptado de la comedia *Le Joueur* de Regnard, se había representado años antes en Italia.

⁵⁴ JOHNSTON, K., *È caso da intermedio!*, pp. 132-138.

Tabla 6.9. Comparación de escenas de *Le Joueur de Regnard* y *Bacocco e Serpilla de Salvi*

<p>Jean-François Regnard: <i>Le Joueur</i>. A1 – E4</p> <p>VALÈRE:</p> <p style="text-align: right;">Une école maudite me coûte, en un moment, douze trous tout de suite. Que je suis un grand chien! Parbleu, je te saurai, maudit jeu de trictrac, ou bien je ne pourrai. Tu peux me faire perdre, ô fortune ennemie! Mais me faire payer, parbleu, je t'en défie: Car je n'ai pas un sou.</p>	<p>Antonio Salvi: <i>Bacocco e Serpilla</i>, II</p> <p>BACOCOCCO:</p> <p>Sí, si maledetta Sia pur la bassetta, E chi l'inventò. Destin manigoldo! Un picciolo, un soldo Nè pur mi restò.</p>
<p>A1 – E5</p> <p style="text-align: right;">Je veux dormir dans ce fauteuil. Que je suis malheureux! Je ne puis fermer l'oeil. Je dois de tous côtés, sans espoir, sans ressource, et n'ai pas, grâce au ciel, un écu dans ma bourse.</p>	<p>Disgraziato Bacocco, faresti a perder con le tasche rotte! O scellerata notte! Senza cenar, senza dormire, perduto oltre il denar l'anello, e l'oriuolo, hò la spada, il capello, e'l ferraiolo.</p>

Ambas comedias desencadenaron la denominada *Querelle du Joueur* acontecida en París en los últimos años del siglo XVII⁵⁵. Regnard y Dufresny venían colaborando, desde 1692, en la creación de obras para la Comédie-Italienne, que gozaban de muy buena aceptación, hasta que la *Querelle* puso fin a sus colaboraciones. En diciembre de 1696 se estrenaba la comedia en cinco actos y en verso *Le Joueur*, de Jean-François Regnard, que, debido a su éxito, alcanzó las veinte representaciones. En febrero de 1697, Regnard recibió el permiso de impresión y añadió, en aquella primera edición, un prefacio en el que denunciaba haber sido víctima de plagio por parte de un autor que “ha escrito una comedia en prosa, con igual título y argumento, que lee todas las noches en los cafés de París”⁵⁶. Quince días más tarde, se estrenó en la Comédie Italienne la comedia en tres actos y en prosa *Le Chevalier Joueur*, de Charles Dufresny, antecedida por un prólogo que explicaba que trataba el mismo tema que la obra homónima estrenada meses atrás, pero con un enfoque novedoso⁵⁷. El estreno fue un fracaso y la

⁵⁵ Para profundizar sobre este tema se pueden consultar: DUNKLEY, J., “Les avatars d’un chef d’oeuvre: Le Joueur du Regnard et la critique du XVIIIe siècle”, *Revue d’Histoire du théâtre*, N° 40, 4 (1988), p. 374 – 383; JAMATI, G., *La Querelle du Joueur. Regnard et Dufresny*, prefacio de Edmond Pilon, Paris, Albert Messein, 1936, p. 159; y MOUREAU, F., *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 60-63.

⁵⁶ DUCHARTRE, P. L., *The italian comedy*, p.102.

⁵⁷ “Je ne veux juger ni de celui-ci ni de l'autre. Je prétendais seulement te prouver que toutes ces parties sont traitées différemment dans les deux pièces, et qu'à le bien prendre, elles n'ont rien de semblable que

comedia no tuvo más representaciones. Voltaire y el poeta satírico François Gacon, defendieron la autoría de Regnard frente a la mediocridad de Dufresny⁵⁸. En cambio, un lustro más tarde, el que fuera director de la Comédie-Italienne de París, entre 1716 y 1731, y dramaturgo, Luigi Riccoboni *Lélio*, consideró *Le Chevalier Joueur* de Dufresny como “una de las comedias que se deben conservar” en su libro *De la Réformation du Theatre*. De este modo la situaba al mismo nivel de *Le Misanthrope*, *Les femmes sçavantes* y *Les precieuses ridicules* de Molière, obviando la obra de Regnard:

Le Chevalier joüeur de M. du Fresny est une comédie, à mon avis, des plus instructives. Il ne s’agit que d’amour dans toute la piece, mais on n’y trouve aucune de ces scenes de tendresse si communes dans les comédies de ce siecle, et dont le poison est si dangereux pour la jeunesse, qui n’étant pas, ou ne voulant pas être sur ses gardes. L’avale à long traits, on n’y voit que l’excès de la passion⁵⁹.

6.4.2.- *Il Giocatore de la Corte de Madrid*

Tal como se ha expuesto, la versión madrileña de *Il Giocatore* de 1751 constituye una fuente única, tanto para el estudio del género intermezzo, como para el de la obra del compositor Niccolò Jommelli.

Existen cinco fuentes documentales que permiten el estudio de este intermezzo. En primer lugar, el libreto de la representación en Madrid, el único conservado de *Il Giocatore* de Niccolò Jommelli, que se encuentra en el Fondo Borbón-Lorenzana de Toledo⁶⁰. Tal como explican Torrente y Domínguez, su encuadernación es napolitana y recuerda a la de algunas partituras de la colección de la reina María Carolina conservadas en el conservatorio de Nápoles⁶¹. En segundo y tercer lugar, un manuscrito musical autógrafo en su integridad que, junto con las partes orquestales elaboradas por los copistas de la corte, se encuentra custodiado entre los fondos de la Real Biblioteca de Palacio⁶². En cuarto lugar, el manuscrito *Fiestas Reales* de Farinelli, que nombra *Il Giocatore* entre los “intermedios que se han puesto nuevos desde el año de 1747 hasta el de 1758” y atribuye la composición de su música a Jommelli. Finalmente, como se ha

le fond du sujet, et deux ou trois idées de Scènes qui se sont trouvées dans des mémoires que l'un des deux auteurs a dérobés à l'autre.” Prólogo de la primera edición de *Le Chevalier Jouer*.

⁵⁸ HOSTIOU, J.M., “Querelle du Joueur”. *La dispute: cas, querelles, controverses & création à l’époque moderne*. Banque de données Agon, París, 2014.

⁵⁹ RICCOBONI, L., *De la Réformation du Theatre*, p. 279.

⁶⁰ E-Tp: 22334.

⁶¹ TORRENTE, A. y DOMÍNGUEZ J. M., “Fuentes de Jommelli”, p. 425.

⁶² E-Mp: MUS/MSS/435

expuesto en el Capítulo 4, la correspondencia entre Farinelli, Pepoli y Metastasio da testimonio de los encargos de la corte de España a Niccolò Jommelli.

José Subirá atribuyó la autoría de este intermezzo a Jommelli⁶³, por el contrario, no existe ninguna referencia en las monografías clásicas españolas de Cotarelo, ni de Carmena y Millán. Tampoco consta en los catálogos internacionales de Sartori, Sonneck, McClaymonds, ni Kleinertz. Por lo tanto, las fuentes de Madrid son únicas y de un valor incalculable.

El intermezzo está protagonizado por dos únicos personajes que dan nombre a la obra: Bacocco, un caballero cuyo vicio y perdición es el juego, y Serpilla, la mujer de éste, de carácter dominante y agresivo, con tendencia a golpearle. El nombre de Serpilla, que deriva del término italiano ‘serpe’ (serpiente), confiere al personaje femenino un carácter astuto y traicionero. El nombre del personaje masculino, Bacocco, deriva probablemente del italiano ‘baco’ (gusano), enfatizando su carácter bajo y despreciable. Como muestra la Tabla 6.9, el libreto madrileño está dividido en dos partes, tratándose de una reducción del libreto de Venecia de 1718, cada una de ellas en un escenario diferente. Su forma final, al incluir un nuevo aria para Bacocco en la segunda parte, comprimir los recitativos y concluir con un duetto de avenencia, conformará la estructura clásica del intermezzo. Esto es, una primera parte con un aria para cada uno de los personajes y un duetto de conflicto; y una segunda parte con un aria para cada uno de los personajes y su duetto de reconciliación.

En la primera parte, localizada en un escenario indefinido, Bacocco maldice su suerte tras haber perdido toda su fortuna y dignidad en una partida de baceta⁶⁴, y se lamenta por haberse casado con una mujer perversa con tendencia a golpearle. Serpilla, su esposa, le interroga al volver a casa hasta descubrirle y se lamenta de su desgraciada vida al lado de un jugador. La escena concluye con Bacocco rogando misericordia y prometiendo que nunca volverá a jugar, pero Serpilla, incrédula, le niega su perdón y le amenaza con pedir el divorcio.

⁶³ Subirá, José, *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, p.43.

⁶⁴ Baceta es la traducción al castellano del término italiano ‘bassetta’. Se trata de un juego de cartas de origen veneciano, de moda entre la nobleza de los siglos XVII y XVIII. El francés Jean Préchac, en su libro *La noble venitienne ou la bassette, histoire galante* (París, 1679) atribuye su invención al señor Justiniani, embajador de la República de Venecia, en el año 1675, describe las reglas del juego y habla sobre los estragos que éste ha causado entre diferentes miembros de la nobleza europea.

En la segunda parte la escena tiene lugar en un tribunal. Bacocco, oculto tras los atributos de un falso juez, hace cómplice al público de la farsa que va a acometer y, a continuación, atiende a Serpilla en su petición de divorcio. Ella expone ante el tribunal todos los penosos motivos que le llevan a querer abandonar a su pérfido esposo. Bacocco, tras su falsa máscara de juez le propone un trato, si Serpilla le permite convertirse en su chichisveo⁶⁵, él le concederá el divorcio. Tras muchas vacilaciones, Serpilla consiente y, en ese mismo instante, Bacocco se despoja de su disfraz y la repudia por traidora⁶⁶. Finalmente, Serpilla consigue ablandar al jugador rememorando los tiempos en que su amor era fresco e inocente, y concluyen con el dúo amoroso “Io già sento”.

El intermezzo cumple con todos los tópicos del género: hay travestimiento, Bacocco de juez; se habla un idioma fingido, los latinajos del juez; y la farsa concluye con un dúo amoroso de los protagonistas.

6.5.- Un intermezzo con música nueva de Francesco Corselli

El 23 de septiembre de 1756 se estrenó el último intermezzo con nueva música encargado por Farinelli para Madrid: *La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco*. El libreto, una adaptación de otro de los intermezzi más famosos de la historia del género, fue reducido de tres partes a dos, para adaptarse al formato de las producciones operísticas del Buen Retiro. La música fue compuesta por el maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli. La representación de este intermezzo y la autoría de Corselli están documentadas por varias fuentes: el libreto de la representación⁶⁷, los manuscritos musicales utilizados para la misma⁶⁸ y la aparición en el manuscrito *Fiestas Reales* de Farinelli tanto del intermezzo, como del pago a Corselli por la composición de la música⁶⁹.

⁶⁵ El chichisveo fue una especie de galán platónico para mujeres casadas de la alta sociedad italiana del siglo XVIII. Este personaje tenía acceso, consentido por el marido, al entorno más íntimo de la mujer y ejercía para ella el arte del galanteo. El chichisveismo fue adoptado por algunas damas de la alta sociedad española a mediados del siglo, pero aquella moda nunca estuvo bien considerada en España ya que se dudaba del verdadero platonismo de aquellos galanteos.

⁶⁶ Para un estudio en profundidad de Serpilla e Bacocco de Salvi-Orlandini se puede consultar la tesis de Gordana Lazarevich, *The role of the neapolitan intermezzo*.

⁶⁷ E-Tp 24241

⁶⁸ E-Mp MUS/MSS/428

⁶⁹ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, p. 104.

Como se ha visto en capítulos anteriores, Corselli había comenzado su carrera como compositor de música escénica en Venecia en 1731 y había trabajado al servicio de la corte de Parma hasta la llegada de Carlos de Borbón. Así, a pesar de no haber compuesto intermezzi a lo largo de su carrera, sí había estado en contacto con el género en Italia⁷⁰. También durante toda su carrera al servicio de la corte española, Corselli estuvo relacionado con las representaciones de intermezzo y, como se verá más adelante, fue el director de la orquesta del Buen Retiro entre 1753 y 1755.

Entre 1738 y 1748, Corselli había compuesto la música para todas las grandes producciones operísticas cortesanas del Buen Retiro, pero durante los años 50, otros compositores como Mele, Conforto, Jommelli y Galuppi fueron los preferidos para la composición nueva de música para los dramas. Así, cuando recibió el encargo de componer la música para este intermezzo, ya ocupaba un puesto secundario en la escena operística madrileña.

A continuación se estudiarán el origen de este intermezzo y sus fuentes de inspiración, la historia de su estreno y difusión, y los cambios estructurales que sufrió el libreto original a lo largo de los años. Posteriormente, se realizará un estudio sobre la versión madrileña y la adaptación del libreto.

6.5.1.- Historia y difusión del intermezzo de *Madama Dulcinea e il Cuoco*

El intermezzo *Madama Dulcinea e il Cuoco* se estrenó el 9 de enero del año 1712, en el Teatro Capranica de Roma. Se representó durante los entreactos de *La fede tradita e vendicata* de Gasparini-Salvi y, como era habitual en la ciudad, fue interpretado por dos hombres: Gioacchino Cavana en el papel de Cuoco, y Giacinto Fontana *detto* Farfallino en el de Madama Dulcinea⁷¹. El primer libreto conservado⁷² especifica los nombres de los dos bufos, Cavana y Fontana, pero no proporciona los nombres del libretista ni del compositor, aunque todas las fuentes consultadas atribuyen la música a Giovanni Maria Orlandini y el texto al marqués Trotti. Como era habitual, el

⁷⁰ Entre 1731 y 1732, actuaron en los teatros venecianos las famosas parejas bufas Bertelli-Gaggiotti, Isola-Amaini e Isola-Cricchi, que representaron, entre otros, seis intermezzi que fueron interpretados en Madrid en años posteriores: *Il cavalier Bertone e Mergellina*, *L'impresario delle Canarie*, *Serpilla e Bacocco*, *La serva scaltra*, *Gerondo e Rosmene* y *La contadina*. Sobre la representación de intermezzo en la corte ducal de Parma se habla en el capítulo 4.

⁷¹ PIPERNO, F., “Buffi e buffe”, p. 262.

⁷² Libreto consultado: I-Mi racc. dram. 3338

libreto incluyó una *protesta* que decía “le parole ed i costumi non convnienti allá vera religione, per tali si riconoscono da chi scrisse, e si professa cattolico”. Aunque, evidentemente, no se refería al intermezzo en concreto sino también al drama, sí que disculpaba ciertas palabras y situaciones que podrían no agradar al público: la nobleza romana.

La principal fuente de inspiración para el libreto del intermezzo de Madama Dulcinea y Cuoco es la comedia en un acto y en prosa *Les précieuses ridicules*, de Molière. Estrenada en el Théâtre du Petit-Bourbon de París, el 18 de noviembre de 1659, ridiculizaba la moda de las *galanteries* y las *précieuses*, tan en boga en la sociedad francesa en aquellos años. Molière, a su vez, se había servido de una fuente literaria anterior, *L'héritier ridicule* de Paul Scarron, publicada en París en 1650. La obra de Molière està protagonizada por las damas Magdelon y Cathos, hija y sobrina de un buen burgués, y los dos pretendientes que éstas han rechazado, los señores La Grange y Du Croisy. Junto a ellos, actúan la criada y el lacayo de las Preciosas, y los criados de los pretendientes, bajo las falsas identidades del marqués de Mascarille y el vizconde de Jodelet. Todos estos personajes quedaron plasmados en el libreto de Trotti de la siguiente manera: Madama Dulcinea englobaba los caracteres de Magdelon y Cathos; Cuoco personificaba al criado Mascarille bajo sus dos identidades, la de criado y la de falso noble; y el marqués del Bosco, personaje que no aparece físicamente en el intermezzo pero del que se habla a lo largo de toda la obra, aunaba los caracteres de los dos pretendientes rechazados, La Grange y Du Croisy. A diferencia de otras adaptaciones de Molière realizadas por Antonio Salvi, el marqués Trotti llegó incluso a parafrasear el texto original.

El intermezzo de Madama Dulcinea y Cuoco fue uno de los intermezzi más interpretados de toda la historia del género y, como se explica más adelante, uno de los que sufrió más cambios en su estructura original, por la inserción de nuevos números y la sustitución de arias. En 1715 fue presentado en el San Bartolomeo de Nápoles por la pareja Marchesini-Corrado, con el nuevo título *La preziosa ridicola*, durante el estreno de *I veri amici* de Bononcini-Silvani, y fue repetido durante el carnaval de 1716. En los años siguientes se representó en otras capitales del norte de Italia, como Módena, Padua y Bolonia, y en diciembre de 1718 llegó por primera vez a Venecia, protagonizado por la famosa pareja Ungarelli-Ristorini. Lo representaron junto a otro famoso intermezzo, *Il giocatore*, durante el estreno de *Amalasunta* de Chelleri, en el Teatro Sant'Angelo. La

pareja volvió a acompañar con este intermezzo el estreno de otro drama en el Sant'Angelo, *Il pentimento generoso* de Fiorè-Lalli, que tuvo lugar en febrero de 1719. A la cuarta gran capital teatral italiana, Florencia, llegó en 1728, cuando la pareja Marchesini-Lottini lo representó junto a una versión de *Il Radamisto*, de compositor desconocido, en el Teatro Cocomero. El intermezzo continuó representándose en las grandes ciudades italianas hasta 1750 y se presentó también en importantes capitales europeas: Viena (1724), Moscú (1731 y 1753), Hamburgo (1746), San Petersburgo (1750), Potsdam (1751), Copenhague (1756) y, finalmente, la nueva versión de Corselli en Madrid, también en 1756. Esta parece haber sido la última representación del intermezzo.

A diferencia de *Il Giocatore*, el libreto sufrió múltiples inserciones y sustitución de arias y duos a lo largo de sus representaciones⁷³. En la Tabla 6.10 se muestra los cambios estructurales de cuatro libretos, elegidos por corresponder a representaciones de especial relevancia. Se trata de las primeras representaciones en las cuatro grandes capitales operísticas italianas que, además fueron protagonizadas por cuatro famosas parejas bufas. A continuación se comparan el libreto del estreno absoluto en Roma, con la pareja Fontana-Cavana (Roma 1712); el de la primera representación en Nápoles, con la pareja Marchesini-Corrado (Nápoles 1715); el de la primera representación en Venecia, con la pareja Ungarelli-Ristorini (Venecia 1718); y el de la primera representación florentina, con la pareja Marchesini-Lottini (Florencia 1728). Algunos de esos cambios fueron importantes para conformar la estructura de la versión de Madrid, que se estudiará más adelante.

⁷³ Se puede consultar el análisis comparativo estructural de cinco de los libretos en el Apéndice documental nº5

Tabla 6.10. Comparativa de libretos del intermezzo de *Madama Dulcinea e Cuoco*⁷⁴

	ROMA 1712	NÁPOLES 1715	VENECIA 1718	FLORENCIA 1728
	INTERMEZZO I	INTERMEZZO I	INTERMEZZO I	INTERMEZZO I
CAVATINA C	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino
RECIT.	Ci son bisogna starci	Ci son bisogna starci	Pure bisogna starci	Ci son bisogna starci
ARIA D	Quel forestiero	A dispetto di certe morfiose	Quel forastiero	A dispetto di certe morfiose
RECIT.	Anderò dunque	Guardi, e non cerchi	Anderò dunque	Creda a me, e non cerchi
DUO	Senti, non ti scordar	Senti, non ti scordar	Senti, non ti scordar	Prendi intanto
	INTERMEZZO II	INTERMEZZO II	INTERMEZZO II	INTERMEZZO II
ARIA D	Si fà sera, e il forestiero	Si fà sera, e il forestiero	Donna nobile par mia	Si fà sera, e il forestiero
RECIT.	Il ventaglio dov'è?	Il ventaglio dov'è?	Ma tardi si fa l'ora	Il ventaglio dov'è?
ARIA C	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera
RECIT.	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle
ARIA C			Aimable vainqueur	Aimable vainqueur
RECIT.			Bellezza, poesia	Bellezza, poesia
DUO	Io parto, ma resto	Io parto, ma resto	Che cosa vuol far?	Madame, je men vais
	INTERMEZZO III		INTERMEZZO III	INTERMEZZO III
RECIT.	Così è il mio nome		Così è il mio nome	Così è il mio nome
ARIA D	Per farmi insuperbire?		Son così spiritosetta	Son così spiritosetta
RECIT.	Intorno a ciò		Intorno a ciò	Il luogo del passeggio
MINUETTO	la la la la		la la la la	la la la la
RECIT.	Dice a me, con licenza?		Ma son stracco	Dice a me, con licenza?
DUO				Cialtronaccio, baronaccio!

El intermezzo original estuvo estructurado en tres partes, con la forma habitual de un aria para cada personaje y un duo final en cada una de las partes, exceptuando la tercera, que concluía el intermezzo con un recitativo. La versión original también incluyó un minueto a la francesa en la tercera parte, que se mantuvo intacto en todas las versiones posteriores.

La versión de Marchesini-Corrado para el San Bartolomeo de Nápoles, en 1715, incluyó únicamente las dos primeras partes del intermezzo. Respetó todas las arias y

⁷⁴ Tabla elaborada con los libretos I-Bc Lo.06398; I-Bu A.V.Tab.I.F.III.60.4; I-Bc Lo.06987; y I-Bc Lo.07015b

recitativos de la versión de Roma, salvo el aria de Dulcinea de la primera parte y el posterior recitativo. En esta versión se substituyó por primera vez por el aria “A dispetto di certe smorfiose”, que aparecerá en muchas de las versiones posteriores, entre ellas la de Madrid 1756. Se substituyó también el recitativo posterior por “Guardi me, e non cerchi”, que también formó parte de las versiones de Reggio 1715 y Potsdam 1751.

La tercera versión incluida en este estudio es la de la pareja Ungarelli-Ristorini para la primera representación veneciana (Venecia 1718). Ésta incluye bastantes cambios con respecto a la versión original. Mientras que la primera parte respeta íntegramente la versión de Roma, la segunda contiene tres cambios y dos inserciones, conservando únicamente el aria de Cuoco y el recitativo siguiente. En cambio, substituye por primera vez el aria de Dulcinea “Si fà sera, e il forastiero” por la nueva “Donna nobile par mia”, que dirige a la criada Zerbinetta, y el recitativo siguiente por “Ma tardi si fa l’ora”. Estos primeros cambios sólo permanecen en la versión de Ungarelli-Ristorini para Venecia 1719. Entre el recitativo y el duo final de esta segunda parte, se añaden dos números: el aria “Aimable vainqueur”, extraída de la tragedia *Hesione* de Campra (París, 1700) y el posterior recitativo “Bellezza poesia”. Estos dos números habían sido introducidos por primera vez en la versión de Módena 1717 y fueron incluidos en todos los libretos posteriores, a excepción de Venecia 1747 y 1750, y Madrid 1756. Para concluir la segunda parte, el dúo original también fue substituido por “Madame, je men vais”, que había sido introducido por primera vez en la versión de Bolonia 1718. La tercera parte de esta versión también incluyó cambios. El aria original de Dulcinea “Per farmi insuperbire?” fue substituído por “Son così spiritosetta”, que se había incluido por primera vez en la versión de Modena 1717 y se incluyó en todas las versiones posteriores. Y, finalmente, el recitativo conclusivo original se substituyó por “Ma son stracco”.

Finalmente, la primera versión florentina, que fue representada por la pareja Marchesini-Lottini (Florencia 1728) incluyó cambios ya consolidados en las versiones anteriores y substituyó los tres duos. La primera parte coincide con la de la versión de Nápoles 1715, también interpretada por Marchesini, salvo por el duo final, que fue substituido por “Prendi intanto”, que había sido incluido por primera vez en la versión de Módena 1717 y formó parte de casi todos los libretos posteriores. La segunda parte coincide con las de Roma y Nápoles, a las que se suma las dos nuevas inserciones mencionadas en la versión de Venecia 1718. Y un pequeño detalle, el duo final “Io

parto, ma resto” está traducido al francés “Madame, je m'en vais”, algo que se había hecho por primera y única vez en la versión de Bolonia 1718. La tercera parte es muy similar a la versión de Venecia 1718, salvo por la sustitución del segundo recitativo por “Il luogo del passeggio” y el añadido de un dúo de final de intermezzo, “Cialtronaccio, baronaccio”, ambos cambios incluidos por primera vez en la versión de Reggio 1715.

6.5.2.- *La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco* (Madrid, 1756)

El 23 de septiembre de 1756 se estrenó en el Buen Retiro la ópera seria *La Nitteti*, puesta en música por Nicolás Conforto y, como venía siendo habitual en estos años, durante los entreactos se representó un intermezzo de nueva factura, *La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco*, puesto en música por Corselli, para la ocasión, y protagonizado por la pareja Pieri-Garofalini. Así se anunciaba la noticia en la *Gaceta de Madrid* del 28 de septiembre⁷⁵:

El día 23 de este mes fue extraordinario, y muy lucido en Palacio el concurso de Prelados, Grandes, Embaxadores, Ministros Estrangeros, y Personas de distinción, que asistieron à cumplimentar à sus Magestades, y Alteza, y besar sus Reales manos con motivo del feliz cumple años del Rey nuestro Señor, que entrò en los 44 de su edad. Por la noche se representò en el gran Coliseo del Buen-Retiro una magnífica Opera nueva, intitulada: *La Nitetti*, fiesta de las más sumptuosas que hasta ahora se han hecho, porque además del obstentoso Theatro, que se dispuso con la mayor propiedad, è ingenioso adorno, sobresalió la habilidad y destreza de los Actores, habiendo merecido el todo de ella el Real agrado de sus Magestades, y Alteza, y el aplauso general de la Corte... [...]

De este modo se estrenó en la corte de España una nueva versión musical de un intermezzo que llevaba más de cuarenta años representándose en los escenarios de las más importantes ciudades de Italia y del norte de Europa.

El intermezzo está protagonizado por dos personajes principales: Madama Dulcinea, una dama de alta alcurnia que vive al extremo del ridículo la moda del galanteo, y Cuoco, el cocinero del marqués del Bosco, muy hábil en aquel arte del galanteo. Les acompañan varios personajes mudos: el marqués del Bosco, Zerbinetta, criada de Dulcinea, y otros criados. El nombre del personaje masculino, Cuoco, describe simplemente su oficio de cocinero, mientras que el nombre de Dulcinea, es un homenaje a Dulcinea del Toboso, amor platónico de Don Quijote de la Mancha. La protagonista femenina del intermezzo explica que ella misma ha cambiado su nombre plebeyo por ese otro, digno de una dama como las de las novelas heroicas y de caballería que tanto le gusta leer.

⁷⁵ *Gaceta de Madrid* nº39, transcrita en TORRIONE, M., *Crónica festiva*, p. 314.

D: Così è, il mio nome era Dandina.
C: Dandina?
D: Sí, Dandina
 mà essendo questo un nome
 plebeo, que non da aria,
 come fa verbi gratia
 Erminia, Eularia
 l'hò cangiato con quel di Dulcinea.

Por último, el nombre bajo el que se oculta Cuoco durante la farsa, el de Coronel Belerofonte, hace referencia de nuevo al mundo de los héroes de tiempos pasados. En concreto evoca al héroe de la mitología griega que mató a la Quimera y fue capaz de domar al caballo alado Pegaso.

El intermezzo madrileño está dividido en dos partes. La primera comienza con Cuoco, que presenta a la protagonista femenina como una dama frívola y presuntuosa, que ha rechazado al marqués del Bosco como pretendiente por considerarle ordinario y poco elegante para ella. Por este motivo, el marqués decide vengarse de ella enviándole a él, su cocinero, para engañarla.

C: Stà madama al tavolino
 che si abbiglia
 e si consiglia
 col suo fido amato specchio.
Ci son, bisogna starci, ed ingegnarmi
di servire il padrone, il qual desidera
col mezzo mio rifarsi, e vindicarsi
con questo non curante,
e sprezzante umorin di Dulcinea.
Basta, basta vedrà la signorina,
quanto possa un ingegno da cucina
per renderla confusa
e al fin s'accorgerà...

Y para comenzar con la venganza se presenta en casa de Dulcinea, disfrazado de mozo de taberna, identificándose como emisario del coronel Bellerofonte, un importante militar francés que desea conocer a la dama. Cuoco entra en escena ya caracterizado como coronel Belerofonte y despliega todo su ingenio de hombre galante para impresionar a Dulcinea, con el fin de enamorarla. Ella está entusiasmada por recibir la visita de un militar francés, como los de sus novelas de caballería, de hecho, el falso nombre evoca al homónimo héroe griego. Dulcinea dice leer el Calloandro⁷⁶ a diario y le explica que no trabaja, igual que las importantes damas de sus novelas. Bellerofonte le explica que está de visita en la ciudad porque debe entregar un mensaje al Gran Mogorro⁷⁷, general del Cairo. Toman un café y Bellerofonte canta un aria en honor a la “negra bebida”. Los dos se entretienen en hacer rimas con palabras grandilocuentes, parodiando el lenguaje preciosista de la época. Ambos se jactan de su inmensa cultura y de sus conocimientos musicales. Entonces, Bellerofonte pide a la dama que cante para él, pero ella le dice que no puede por estar resfriadísima. Finalmente, ambos cantan un dueto en el que declaran su mutuo amor.

En la segunda parte, Dulcinea explica al coronel que su verdadero nombre era Giandina, pero que como era nombre de plebeya, se lo cambió por el de Dulcinea. Continúan halagándose uno al otro. De repente, Cuoco le dice que no cree sus palabras de amor, porque sabe que va a recibir la visita de otros hombres. Ella le dice que no se preocupe, que por su amor renunciará a verse con otros hombres. En ese momento, el coronel canta un aria en la que dice que es muy amoroso con las mujeres, pero si le engañan es el hombre más fiero terrible y vengativo. Dulcinea le pregunta que dónde irá después de pasear con ella, a lo que él responde que a jugar. Le cuenta que el día anterior estuvo jugando una partida en casa de “madama Lindora” y que ésta le ganó un dinero. Entonces comienzan a hablar de las maravillas de la danza, en concreto del minueto, y los dos cantan y bailan (la escena se asemeja a la lección de danza del Burgués). En ese momento llega un lacayo, que habla con Bellerofonte, y el anuncia que debe irse a donde su destino le reclama. En ese momento el Cuoco se descubre y le hace saber que la ha engañado y que no existe ningún coronel. Se burla de ella haciéndola ver que se ha enamorado antes de un cocinero que de un marqués que la

⁷⁶ Se trata del famoso romance de Giovanni Ambrogio Marini, que estuvo de moda en la segunda mitad del siglo XVII y, posteriormente, en el XVIII fue criticado como un producto típico del mal gusto barroco.

⁷⁷ Caricaturizando al Gran Mogul.

cortejaba. El duetto final es una pelea entre Dulcinea y Cuoco, así que no hay final amoroso, sino cómico.

Tabla 6.11. Estructura del libreto de Il Cuoco de Madrid 1756 y coincidencias con otros libretos⁷⁸

PARTE	FORMA	TEXTO	PERSONAJE	ORIGEN
1	Cavatina	Stà Madama al tavolino	C	
	Recit.	Ci son bisogna starci	C → D	
	Aria	A dispetto di certe morfiöse	D	Nápoles 1715
	Recit.	Zerbinetta, che dici?	D → C	
	Aria	Questa bevanda per esser nera	C	
	Recit.	Queste son bagatelle	C → D	
	Duo	Volentieri io canterei	D → C	Nuevo
2	Recit.	Così è il mio nome	D → C	
	Aria	Son così, spiritosetta	D	Módena 1717
	Recit.	Madama, son favori prelibati	C → D	
	Aria	Con una dama son tutto amore	C	Nueva
	Recit.	Signor, non s'affaticchi	D → C	
	Minuetto	La la la	C	
	Recit.	Dice a me, con licenza?	C → D	
	Duo	Cialtronaccio, baronaccio!	D → C	Reggio, 1715

Este intermezzo reúne todos los tópicos del género, aunque con dos importantes diferencias respecto del resto del repertorio representado en Madrid. Uno de los personajes se traviste para acometer la farsa y engañar al otro, pero en este caso es el hombre quien engaña a la mujer. Cuoco se traviste en dos ocasiones: primero finge ser el emisario que anuncia la llegada del coronel y, seguidamente, se traviste del mismísimo Bellerofonte, vestido a la francesa, para engañar a Dulcinea. Durante la farsa, el falso Bellerofonte habla un francés fingido y Dulcinea le imita para parecer más elegante. En lugar de situar el dúo de conflicto al final de la primera parte y el de resolución amorosa al final del intermezzo, la obra está al revés: la primera parte termina con un duo amoroso entre los dos protagonistas y, en cambio, el intermezzo concluye con el duo de conflicto “Cialtronaccio! Baronaccio!”.

⁷⁸ Se indica únicamente cuando el número no pertenece a la versión original de Roma 1712.

CAPÍTULO 7

LA MÚSICA DE LOS INTERMEZZI DE MADRID (1747 – 1758)

7.1.- Introducción al capítulo

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, en la Real Biblioteca se conservan los manuscritos musicales de diecisiete intermezzi pertenecientes al periodo 1747-1758 (Capítulo 5). Quince de ellos coinciden con los inventariados por Farinelli en *Fiestas Reales*, faltando únicamente los materiales de *La serva scaltra* de Hasse y de *L'ortolanella astuta* de Valenti. De estos quince intermezzi se conservan los materiales utilizados por la orquesta durante las representaciones, que proporcionan interesante información acerca de la instrumentación, las proporciones de la orquesta o la remodelación del material para diferentes representaciones. De algunos de ellos se conserva también la partitura general, que en algunos casos es autógrafa del compositor, como dos de las obras de Jommelli: *Il giocatore* y *L'uccellatrice*. Comparando estas fuentes con las partes de la orquesta, se ha podido analizar cómo la instrumentación original del repertorio se remodeló para ser adaptada a las condiciones de la orquesta de Madrid. De los otros dos manuscritos, no citados por Farinelli, *Monsieur de Porsugnacco* de Hasse y *Don Frullone* de Bartolomeo Felici, se conservan únicamente las partituras generales.

A partir de la información obtenida mediante el análisis de los manuscritos musicales, de los datos aportados por Farinelli en *Fiestas Reales* y de otros documentos administrativos, en este capítulo se analizan las características vocales de los cinco

bufos que trabajaron al servicio de la corte española, así como aspectos relativos a la orquesta que participó en las representaciones de intermezzo y cómo se adaptó la instrumentación del repertorio a la plantilla de ésta.

Por último, mediante la edición de tres obras del repertorio seleccionadas por su especial importancia, se analizarán algunos de los patrones musicales más característicos del repertorio que se interpretó en Madrid entre 1747 y 1758.

7.2.- Las voces de los bufos madrileños

Los manuscritos musicales conservados en la Real Biblioteca permiten estudiar las características vocales de los cinco bufos que trabajaron al servicio de la corte española entre 1738 y 1758. En algunos casos en los que no se ha conservado el libreto de la representación, como en el de *La serva padrona*, conocer estas características personales han permitido identificar qué bufos lo habían cantado y, por lo tanto, acotar la fecha de la representación del intermezzo.

7.2.1.- Las bufas: Santa Marchesini, Elena Pieri y Rosa Puccini

El análisis minucioso de la tesitura vocal de Santa Marchesini, a través de las fuentes musicales conservadas en Madrid y de otras conservadas en Nápoles, ha permitido descubrir que la cantante no era una contralto, tal como la han descrito algunas autoridades de la musicología italiana¹, sino una soprano. Es posible que el equívoco se haya producido tradicionalmente porque en algunos de los manuscritos musicales de los intermezzi compuestos para la bufa se usó la clave de Do³, que era la utilizada comúnmente para las voces de alto.

Ya que sólo se conserva un manuscrito musical de los intermezzi que Marchesini cantó en Madrid, *Il baron Cespullo* de Hasse, se han utilizado otros dos manuscritos italianos de intermezzi escritos especialmente para ella: *L'impresario delle Canarie* y *Moschetta e Grullo*, ambos de Domenico Sarro. En el primero, la voz de Marchesini está escrita en clave de Do³, en cambio en el segundo está escrita en Do¹ pero la tesitura en ambos casos, tanto de las arias como de los recitativos, coincide con la del intermezzo de Madrid. En ningún caso baja del Re⁴, y sube con frecuencia hasta un Mi⁵,

¹ Véase PIPERNO, F., “Santa Marchesini” o GIUSTINI, A., “Santa Marchesini”.

llegando en ocasiones al Sol⁵, tal como se puede observar en el Ejemplo musical 7.1, perteneciente a una de las arias que cantó en Madrid².

Ejemplo musical 7.1. Fragmento de un aria para Marchesini en Il baron Cespullo de Madrid (1747)

41

lle - ro, y llo - ra y tiem - bla, y llo - ra, y tiem - bla y

46

llo - ra; oh_ qué vil - dad, oh_ qué_ vil - dad.

mf *f* *ff*

mf *f*

En la Imagen 7.1, perteneciente a un aria del manuscrito original de *L'impresario delle Canarie* de Domenico Sarro, escrito en 1724 para Marchesini, se puede comprobar que la tesitura es similar a la de la partitura madrileña y que la voz femenina se sitúa en un rango entre el Re⁴ y el Mib⁵.

² La voz de Marchesini en el manuscrito de Madrid está escrita en clave de Do3, pero en la transcripción ha sido sustituida por clave de Sol2 para adaptarse a los cánones actuales y facilitar su lectura.

Imagen 7.1. Aria para Santa Marchesini en L'impresario delle Canarie de Sarro (1724)³



La partitura del intermezzo *Moschetta e Grullo* de Domenico Sarro, cuyo personaje femenino fue especialmente escrito para Marchesini en 1727, está escrita en clave de Do1, la clave utilizada comunmente para las voces de soprano. En la Imagen 7.2, perteneciente al manuscrito original de aquel intermezzo, se puede comprobar que la tesitura coincide con la del aria de Madrid, llegando la voz hasta un Sol⁵. Los tres ejemplos confirman, por lo tanto, que la tesitura vocal no era la de una contralto, sino la de una soprano.

³ Forma parte del manuscrito musical de la *Didone abbandonata* de Domenico Sarro, de 1724. La imagen procede del manuscrito musical [Rari 1.6.26002] del Conservatorio di musica San Pietro a Majella.

Imagen 7.2. Aria para Santa Marchesini en el intermezzo Grullo e Moschetta de Sarro (1727)⁴



Elena Pieri, la sucesora de Santa Marchesini, cantó todos los intermezzi compuestos especialmente para la corte de Madrid, de modo que sólo ha sido necesario cotejar los manuscritos musicales de éstos para llegar a conclusiones acertadas con respecto a sus características vocales. En el Ejemplo musical 7.2, un fragmento de una de sus arias del intermezzo *Chiascheduno al suo negozio*, de Latilla, se puede apreciar que la tesitura de la Pieri era más extensa que la de su predecesora, abarcando un rango entre el La³ y el Sol⁵. A pesar de alcanzar los mismos agudos que Marchesini, el repertorio muestra que el registro en el que la cantante estaba más cómoda era en el medio y grave.

⁴ La imagen pertenece al manuscrito musical del *Siroe Re di Persia* de Domenico Sarro de 1726, que incluye el intermezzo de *Moschetta e Grullo*. El manuscrito musical consultado [IT\ICCU\MSM\0155036] está en la Biblioteca musical del Conservatorio di San Pietro a Majella de Nápoles.

Ejemplo musical 7.2. Aria para Elena Pieri en Ciascheduno al suo negozio (1751)

10

p *f*

Io nel te-mu-to no-me del fos-co Rè di Di-te vi chia-mo,

15

p

e voi mi u-di-te, fin dal più cu-po

18

f *p*

fon-do del Tar-ra-ro pro-fon-do, i-

Los manuscritos de Elena Pieri también permiten ver que su voz era muy ágil para subir y bajar intervalos amplios, siendo muy frecuente en todas sus obras los saltos

de octava y otras agilidades similares, como se puede apreciar en el siguiente Ejemplo musical 7.3, perteneciente a un aria de *La fantesca*.

Ejemplo musical 7.3. Aria de Elena Pieri en La fantesca (1750)

Yo soy hi - jo de un gran Ca - pi - tán y me lla - man Don Pa - ra - la - fran, y me

lla - man Don Pa - ra - la - fran Don Pa - ra - la - fran, Don Pa - ra - la - fran, Tu te ri - es, tu me

Conocer la tesitura real de Santa Marchesini y la de su sucesora Elena Pieri, estableciendo las correspondientes diferencias entre ambas, ha permitido resolver algunas incógnitas con respecto a tres de los manuscritos musicales madrileños que habían sufrido transformaciones: *Don Tabarano*, *L'impresario delle Canarie* y *La serva padrona*. En estas tres obras se puede apreciar cómo las arias y algunos recitativos en los que intervinieron los personajes femeninos fueron reescritos en una tesitura más grave que la versión inicial, mediante la sustitución de páginas, cosido o pegado. El estudio de las tesituras vocales de ambas bufas madrileñas ha permitido interpretar que la partitura original fue cantada por Marchesini, antes de 1748, y que debió de ser

transportada con posterioridad para adaptarla a la voz más grave de Elena Pieri, lo que indica además que aquellas obras fueron representadas en más de una ocasión.

Por último, Rosa Puccini sólo cantó los intermezzi de Madrid de 1757 y 1758. Los únicos que corresponden, con seguridad, a su voz son los de *Don Trastullo* y *Don Frullone*. Fue la bufa con la voz más aguda, con una extensión de Re^{#4} a La⁵, y la que parece haber sido más ágil para las coloraturas, un recurso que predomina en sus arias, tal como muestra el Ejemplo musical 7.4.

Ejemplo musical 7.4. Aria de Rosa Puccini en Don Frullone

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Luc

B.

da - mi_l_tu-o co- re ohdio pi - glia-ti oca-ro il mi - o pi-glia-ti oca-ro il mi-o

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Luc

B.

pi-gli-lo che tel_do-no da-me-lo per pie-tà da - me - lo_per_pie - tà

7.2.2.- Los bufos: Tomaso Garofalini y Michele Zanca

Tomaso Garofalini fue el protagonista masculino de todos los intermezzi que se representaron en Madrid durante veinte años. Aparentemente, analizando los manuscritos musicales conservados en Madrid, sería fácil describir sus condiciones vocales, pero el hecho de que la escritura para los bufos fuera convencional y utilizara

constantemente los mismos recursos cómicos, dificulta llegar a conclusiones correctas mediante este análisis. Recursos como los saltos de octava, vocalización rapidísima o el uso de tesituras extremas, con el fin de imitar sonidos extraños y estridentes, eran los habituales para todos los bufos y no exclusivos de Garofalini. De hecho, muchas de las notas que debían alcanzar solían estar fuera de su tesitura, tanto grave como aguda, ya que estaban pensadas, en la mayoría de las situaciones, para provocar la risa inmediata del público. A pesar de ello, se puede apreciar cómo en las arias escritas para él, cantaba con normalidad tanto en el registro agudo como en el grave (Ejemplo musical 7.5).

Ejemplo musical 7.4. Aria para Tomaso Garofalini en Il cuoco (1756)⁵

è co - sa chia - ra, pa-ten-te, e ve - ra che par be - van - da pro-pria d'in-

Analizando todos los manuscritos musicales de obras en las que cantó Garofalini, se ha encontrado la extensión total de Sol² a Fa⁴, que es muy amplia con respecto a la del resto de cantantes bufos que trabajaron en Madrid. A pesar de que los recursos utilizados en las voces masculinas son convencionales, por los intermezzi compuestos expresamente para Madrid, parece que Garofalini tenía una voz

⁵ Este ejemplo procede de la edición crítica de *La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco* (Madrid, 1756) elaborada por Álvaro Torrente, a quien agradezco que me haya proporcionado este material, aún pendiente de publicación, para facilitarme al estudio del repertorio y la redacción de esta tesis.

excepcionalmente ágil y flexible, aunque las críticas de Farinelli en sus cartas a Pepoli⁶ o el hecho de que la llegada de los bufos florentinos a la corte redujera las intervenciones del bajo a la mínima expresión⁷ hacen suponer que Garofalini era un cantante mediocre. Los saltos en el repertorio escrito para el bufo son grandísimos y tiene muchas más agilidades y pasajes rápidos que los requeridos en el repertorio clásico. A pesar de ello, el registro más utilizado en todas sus arias y en sus recitativos es de Do³ a Mi⁴, que coincidiría con la tesitura vocal de un bajo agudo o un barítono, tal como se observa en el siguiente Ejemplo musical 7.6.

Ejemplo musical 7.5. Aria para Tomaso Garofalini en Il cavalier Bertone (1748)

Ma... ma... ma sem'im-peg - no, Gar-zo-ne in-deg - no, Gar-zo-ne in-deg - no, non di-co a le - i, non

par - lo più, non par - lo più. Gar - zo-ne in-deg - no, Gar - zo-ne in-deg - no. Non di-co a le - i no,

⁶ Sobre las críticas de Farinelli a Garofalini en sus cartas al conde Sicinio Pepoli, véase el estudio dedicado al bufo en el capítulo 2.

⁷ Sobre la eliminación de arias de Garofalini en el repertorio interpretado desde la llegada de los bufos florentinos a la corte, véase los epígrafes dedicado a los intermezzi *Don Trastullo*, *L'ortolanella astuta* y *Don Frullone* en el capítulo 5.

Ejemplo musical 7.6. Aria para Michele Zanca en Don Frullone (1758)

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (51, 55, and 60). The instrumentation includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Don Frullone (D. Fr.), and Bassoon (B.c.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo). The lyrics are in Italian and describe a character's state of despair and a plan for revenge.

System 1 (Measures 51-54): The score begins with a measure number of 51. The violins and viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Don Frullone part features a melodic line with lyrics: "mor-te a di-mequal-che ti-mor chinon ve-de non lo cre-de chi nol ve-de non lo cre-de ta-gliar". The bassoon provides a harmonic accompaniment.

System 2 (Measures 55-58): The score continues with a measure number of 55. The violins and viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Don Frullone part features a melodic line with lyrics: "brac-ci ba-ga-tel-le tron-car tes-te non è nien-te con un col-po o sia fen". The bassoon provides a harmonic accompaniment.

System 3 (Measures 60-63): The score continues with a measure number of 60. The violins and viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Don Frullone part features a melodic line with lyrics: "den-te con un col-po os-sia fen-den-te ta-gliar bus-tie co-ra-tel-le con un". The bassoon provides a harmonic accompaniment.

Finalmente, el análisis del repertorio de Michele Zanca, que formó trío bufo con Garofalini y Rosa Puccini entre 1757 y 1758, muestra que tenía una extensión de Si² a Sol⁴, la típica de un tenor. A pesar de los saltos extremos típicos de los bufos

masculinos, el registro en el que permanecía la mayor parte del tiempo, tanto en recitativos como en arias, era Re³ – Re⁴.

Zanca representó en Madrid el personaje de Giambarone del *Don Trastullo* de Jommelli, escrito originalmente para un tenor bastante agudo, Domenico Dominici, y no fue necesario transportar su voz. En cambio, el *Don Frullone*, que sí fue especialmente escrito para él, muestra una tesitura más grave, como se puede observar en el Ejemplo musical 7.7, lo que demuestra que Zanca debió de tener una sólida técnica vocal que le permitía dominar tanto su registro más agudo como el más grave.

7.3.- Instrumentación de los intermezzi de Madrid

Las orquestas que participaron en las grandes producciones operísticas entre 1738 y 1746 estuvieron formadas por instrumentistas de la Real Capilla y músicos externos contratados para cada una de las producciones, como los miembros de la orquesta de Caños del Peral o instrumentistas al servicio de otras casas nobiliarias como la de Osuna. En cuanto a las representaciones de intermezzo independientes del Pardo y Aranjuez, los músicos participantes habían sido, probablemente, los instrumentistas al servicio de la cámara del rey. En cambio, a partir de 1747, con el inicio del nuevo reinado y de la dirección artística de Farinelli, se creó una orquesta con plantilla propia y estable destinada a tocar en las representaciones de ópera del Buen Retiro y en las jornadas de Aranjuez: la orquesta del Coliseo del Buen Retiro. Ésta estaba formada por 43 músicos pertenecientes a la Real Capilla: 2 claves, 16 violines, 4 violas, 4 violones, 4 contrabajos, 5 dobles instrumentistas de oboe y flauta, 2 trompas, 2 trompetas, 2 fagotes y 2 timbaleros. A ellos se unían otros 14 músicos pertenecientes a las Guardias Española y Valona (7 oboes, 3 fagotes y 4 trompas), en las escenas de guerra que requerían la presencia de música militar sobre el escenario⁸. Para el buen funcionamiento de esta orquesta, Farinelli estableció, en 1748, un reglamento que todos los músicos debían cumplir, así como las gratificaciones que recibirían por cada asistencia a los ensayos y representaciones, y las penalizaciones por no asistir a los mismos⁹.

⁸ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 113-122.

⁹ BROSCHI, C., *Fiestas Reales*, pp. 125-127.

El análisis de los manuscritos musicales conservados en la Real Biblioteca determina que los intermezzi representados entre 1747 y 1758 fueron especialmente adaptados para la orquesta del Buen Retiro, incluyendo instrumentos de viento. El repertorio clásico de intermezzo que se interpretó en Madrid estaba escrito originalmente para dos violines y bajo continuo, a excepción de algunas arias, concretas y escasas, a las que excepcionalmente se había añadido algún instrumento de viento con el fin de conseguir un efecto cómico determinado. La ausencia de fuentes musicales de todo el repertorio representado antes de 1747 impide saber si esta práctica de incorporar instrumentos de viento a todo el repertorio fue algo habitual en la corte española desde las primeras representaciones de intermezzo o si fue novedad exclusiva de los años de dirección artística de Farinelli.

Tanto la información aportada en *Fiestas Reales*, como los nombres de los instrumentistas escritos en las partituras de las representaciones¹⁰ permiten conocer de forma detallada quiénes fueron los músicos que intervinieron en las representaciones de intermezzo. De cada uno de los manuscritos musicales se conservan un total de 18 partes, repartidas de la siguiente manera:

INSTRUMENTO	Nº DE PARTES
Continuo 2º	1
Violín 1	4
Violín 2	4
Viola	2
Violón / Contrabajo	2
Oboes	2
Fagotes	1
Trompas	2

Los nombres más recurrentes en las partituras de intermezzo son los de los violinistas Miguel Geminiani, Francisco Manalt, Felipe Sabatini, José Bonfanti, Antonio Marchesini¹¹, Francisco Lenzi, Esteban Isern, Francisco Guerra y Muchales;

¹⁰ Las plantillas instrumentales de cada uno de los intermezzi, incluyendo los nombres de los instrumentistas que aparecen en las particellas, están incluidas en el Apéndice documental nº8.

¹¹ Antonio Marchesini, hermano de la bufa Santa, llegó a la corte española en 1746. Como hombre de confianza de Farinelli, viajó en varias ocasiones a Italia para acompañar a cantantes en su viaje a la corte

los violas Felipe Monreal, Juan Manchado y Juan Burriel; los oboístas Manuel Cavaza y Luis Misón; y los contrabajistas Bernardo Alberich y Miguel González¹².

Algo llamativo en la plantilla orquestal detallada por Farinelli en su manuscrito es la ausencia del violinista Miguel Geminiani quien, por el contrario, consta en las partituras de todos los intermezzi conservados. Asimismo, el violinista está registrado en la planta de la Real Capilla de aquellos años como violín 1º. A pesar de que no consten los nombres en las partituras del “Clave 1º”, consistente en una partitura general, y “Clave 2º”, que contiene las voces de los cantantes junto al bajo continuo, es sabido que fueron interpretadas por el director de la orquesta, Francesco Corselli o Nicolás Conforto, y por el segundo clavecinista de esta, José de Nebra. La ausencia del nombre de Domingo Porretti en las partituras permite suponer que éste pertenecía al grupo de bajo continuo que acompañaba a uno de los claves tanto en arias y dúos como en la totalidad de los recitativos.

Imágen 7.3. Nombres de los instrumentistas en los manuscritos musicales de Madrid¹³



Todos los intermezzi representados en Madrid, de los que se conservan las partituras, incluyeron en sus plantillas orquestales dos voces de oboe y dos de trompa, y en algunas ocasiones incluyeron también una o dos voces de fagot. Para estudiar cómo se llevó a cabo su orquestación, se establecerán dos grupos diferenciados de repertorio:

española. Medió, igualmente, en las negociaciones del padre Martini con la corte española para la edición de su *Storia della Musica*. Véase al respecto PASQUINI, E., “Respinto da un impensato vento”.

¹² Sobre la situación de todos estos músicos como miembros de la Real Capilla y sobre sus biografías, véase el estudio delgado al respecto: ORTEGA, J., *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010. También se pueden consultar datos de algunos de estos instrumentistas en MORALES, N., *L'artiste de cour*.

¹³ Ejemplo extraído de los manuscritos musicales de la Real Biblioteca de Madrid MUS/MSS/427 y 436.

en primer lugar, las obras pertenecientes al repertorio clásico de Hasse y Pergolesi que estaban escritas originalmente para instrumentos de cuerda, a las que se añadieron en Madrid nuevas voces para instrumentos de viento; y, en segundo lugar, las obras que fueron compuestas especialmente para Madrid y las italianas que fueron originalmente escritas para cuerda y viento.

Al primer grupo, es decir, a los intermezzi procedentes de Italia originalmente escritos para instrumentos de cuerda, pertenecen: *La serva padrona* y *La contadina astuta* de Pergolesi; *L'impresario delle Canarie* de Lotti; y los intermezzi de Hasse *Grilletta e Porsugnacco*, *Il baron Cespullo*, *Don Tabarano*, *Il tutore e la pupilla*, *Le due dottori* y *La fantesca*. Con la excepción de *Grilletta e Porsugnacco*, del que sólo se conserva una partitura general manuscrita instrumentada para dos violines, viola y bajo continuo, se ha podido estudiar la instrumentación específica para Madrid de todos ellos. En algunos casos, como por ejemplo en *La serva padrona*, las partes de oboes y fagot se elaboraron a partir de las partes de los violines y los bajos, tachando el nombre de los instrumentos de cuerda y sustituyéndolos por los de viento. Estas partes no eran idiomáticas para los instrumentos de viento y en ocasiones estaban fuera de tesitura, así que debían de ser los propios instrumentistas quienes arreglaban sus voces. En otros casos, como en *La contadina astuta* de Pergolesi, las voces para instrumentos de viento sí que fueron arreglados idiomáticamente. El uso de oboes y fagotes está generalmente limitado a los *tutti* instrumentales, mientras los acompañamientos para las voces solían estar reservados a los violines, violas y la sección de continuo. Excepcionalmente, como se explicará más adelante, *Il baron Cespullo* de Hasse requiere la presencia de dos fagotes obligados para una de las arias. Seis de estos ocho intermezzi incluyen dos voces de trompa, cuya intervención se reduce al dueto final y, en caso de que lo haya, en el posterior minueto (en *Don Tabarano* y *La fantesca*). Es importante recalcar que el uso de dos trompas de caza para el minueto final en los intermezzi de Hasse era típico del compositor y no se trata de una adaptación hecha para la orquesta de Madrid¹⁴.

Al segundo grupo, es decir, los compuestos especialmente para Madrid o los italianos compuestos originalmente para cuerda y viento, pertenecen *Il cavalier Bertone*, *Ciascheduno al suo negozio*, *Il giocatore*, *La burla da vero*, *Il cuoco del marchese del Bosco*, *L'uccellatrice*, *Don Trastullo* y *Don Frullone*. En todos ellos las voces para

¹⁴ MELLACE, R., *Johann Adolf Hasse*, p. 209.

instrumentos de viento son idiomáticas y específicas. Todos ellos requieren en plantilla dos oboes y dos trompas, a los que se unen en tres casos un fagot y en el caso de *Il cuoco* dos. El uso de los oboes, fagotes y contrabajos, en todos estos intermezzi, está limitado a las secciones de los *tutti* instrumentales, mientras las intervenciones de las voces y las secciones centrales de las arias bipartitas se acompañan exclusivamente con los violines, violas y la sección de continuo que lee de la partitura del “original 2º”. Las trompas, en estos intermezzi, intervienen en todos los duetos y tercetos.

L’uccellatrice de Jommelli requiere además la presencia de dos flautines para imitar el canto de los pájaros en la sección central del aria “Ecco che viene... un calandrino”. Estas voces de flauta están incluidas en las partituras de los oboístas Manuel Cavaza y Luis Misón, ya que ambos eran dobles instrumentistas de oboe y flauta¹⁵. Por último, el intermezzo *Don Frullone* de Felici, del que se conserva únicamente un manuscrito de la partitura general, requería para algunas de sus arias el uso de dos trompetas y timbales, además de los oboes y las trompas. Estos instrumentos no deben ser considerados en ningún caso como una ampliación de la plantilla orquestal, ya que son utilizados de forma aislada para conseguir un efecto cómico concreto: como la imitación del canto de un pájaro, o apoyar el carácter guerrero y brabucón de un capitán ridículo.

7.4.- La evolución musical: comparativa de tres casos modelo

Con el fin de estudiar las diferencias y similitudes de las estructuras musicales, la instrumentación y los recursos utilizados en el repertorio madrileño se han tomado como modelo tres intermezzi que, elegidos por su especial relevancia, representan tres fases diferentes de la evolución del repertorio representado entre 1747 y 1758. Estas tres obras, así como sus libretos correspondientes¹⁶, han sido editados íntegramente y se pueden consultar en el Apéndice documental nº9.

En primer lugar y como representación de la primera etapa, en la que se escenificaron obras del repertorio clásico napolitano de los años 20 y 30, se ha seleccionado *Il baron Cespullo* de Hasse. Como se ha remarcado en capítulos

¹⁵ Judith Ortega documenta que en la planta de la Real Capilla establecida por Fernando VI en 1749 constaban ya cuatro plazas de oboes con obligación de tocar también la flauta. Véase ORTEGA, J., *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV*, p. 65

¹⁶ A excepción de *Don Frullone*, del que no se ha localizado ningún libreto.

anteriores, el manuscrito musical de Madrid es el único que ha sido localizado hasta el momento y no ha sido ni editado ni estudiado con anterioridad. En segundo lugar, como representación del repertorio especialmente compuesto para la corte española, se ha elegido *Il giocatore* de Jommelli. Este intermezzo representa, además del estilo musical característico del repertorio madrileño, cómo se transformó la estructura de las obras pertenecientes al repertorio clásico italiano escritas en tres partes, para ser reducidas a dos con el fin de adaptarse a las preferencias de la corte española. Y, en tercer lugar, como representación de los intermezzi a tres voces que se representaron tras la llegada de los bufos Puccini y Zanca, con música de compositores activos en Florencia, se ha elegido el único del que se ha conservado la música: *Don Frullone* de Felici. A pesar de que no se ha podido probar que este último intermezzo se llegara a representar en Madrid, constituye una importante fuente de información para documentar un tipo de repertorio nuevo que llegó a la corte española al contratar a los cantantes florentinos.

7.4.1.- Estructura e instrumentación

Uno de los primeros datos tras estudiar todo el repertorio de intermezzo de Madrid es que la estructura clásica, consistente en un aria para cada uno de los personajes y un dueto o terceto separados por recitativos, en cada una de las partes, se mantuvo prácticamente inalterada a lo largo de los once años estudiados en este capítulo. Los tres intermezzi elegidos, como modelo de cada una de las tres etapas, tienen una estructura casi idéntica salvo en un par de detalles. La obra de Hasse añade una cavatina inicial seguida de un recitativo; Jommelli también introduce el intermezzo con una cavatina de Bacocco pero, a diferencia de Hasse, omite un aria para ese personaje durante la primera parte; la estructura de Felici es muy similar aunque, al estar protagonizado por tres personajes, es un poco más amplia: en la primera parte sólo tienen aria a solo dos de los personajes, mientras que en la segunda sí que tiene su aria cada uno de ellos. La diferencia de este intermezzo, como se explica más adelante, incide en los recitativos, uno de ellos acompañado y otro de ellos precedido y seguido por una breve sinfonía instrumental.

En lo que respecta a la instrumentación sí que hay diferencias importantes entre las tres obras. Hasse instrumenta todas las arias para cuerda y bajo continuo, en la mayoría de las arias los violines están escritos al unísono y las violas a octava con el bajo, de modo que en muchas ocasiones suenan dos únicas voces instrumentales.

Excepcionalmente, requiere la presencia de dos fagotes obligados en el aria burlesca “Non infadar”, para acompañar lo que parece ser una canción popular cantada por el fingido marino griego. Y añade dos trompas a la orquesta de cuerda en el dueto final “Tua sposa son io”. Las partituras muestran la intención de introducir dos oboes y fagot para adaptarse a la plantilla orquestal del Buen Retiro, pero simplemente utilizando partituras de violín primero, segundo y bajo en las que tacharon el nombre de aquellos instrumentos para sustituirlos por oboe 1, oboe 2 y fagot. Esas partes no llegaron a adaptarse, siendo muchos de los pasajes poco factibles o quedando fuera de tesitura de los instrumentos de viento, algo que los instrumentistas de la orquesta debían de arreglar de forma improvisada durante las representaciones¹⁷.

La instrumentación del intermezzo de Jommelli es sustancialmente diferente de la anterior y, puesto que se conservan tanto la partitura autógrafa del compositor como las partes instrumentales para la orquesta de Madrid, se han estudiado también las diferencias entre ambas. La instrumentación para la representación de Madrid difiere en algunos aspectos de la partitura original de Jommelli. El compositor escribió todas las arias y duetos a 2 voces de violines, viola y bajo continuo, añadiendo dos trompas en el dueto de la primera parte, y dos oboes y dos trompas en el dueto que concluye la segunda. En cambio, los cuadernillos instrumentales prueban cómo se adaptaba la instrumentación a la orquesta del Buen Retiro. La parte escrita para los contrabajos de la orquesta no interviene a lo largo de todas las arias y duetos, sino sólo en los *tutti* orquestales. De este modo, durante las intervenciones vocales sólo habrían tocado la línea del bajo continuo los dos claves y, posiblemente, el primer violoncello que acompañaba al clave 2º. Se añadieron, también, dos voces de oboe en todas las arias y duetos, que doblaban las voces de los dos violines únicamente en los *tutti*. De este modo, la instrumentación de esta segunda etapa difiere de la de la primera por el uso de voces idiomáticas de oboes en todas las arias, el uso de contrabajos para los *tutti* instrumentales y el uso sistemático de las dos trompas en los duetos.

Por último, la instrumentación del intermezzo de Felici tiene ciertas similitudes con el procedimiento de Hasse, debido al uso esporádico de instrumentos de viento con el fin de otorgar a un número o a un personaje un carácter determinado. La mayoría de

¹⁷ Teniendo en cuenta que las partituras destinadas a los instrumentos de viento no fueron arregladas y, por lo tanto, no aportan voces extra a la orquestación original, se ha tomado la decisión de no incluirlas en la edición.

las arias y el terceto de la primera parte están escritos para dos voces de violines, viola y bajo continuo, aunque a diferencia de Hasse tanto los violines segundos como las violas tenían voces propias, siendo la escritura a cuatro voces. Únicamente para dos números con carácter bélico requiere la intervención de más instrumentos. El aria de Don Frullone “Già l’esercito è disposto”, al igual que la sinfonía que precede la justa en la segunda parte, está instrumentada para 2 trompetas, 2 trompas, 2 oboes y timbales, además de la cuerda; y el terceto final, *Son qual fulmine*, suma a la cuerda una pareja de oboes y otra de trompas.

7.4.2.- Recitativos

El recitativo más común en todo el repertorio de intermezzo fue el *secco* y, generalmente, solía ser muy sencillo y con poco movimiento del continuo. A pesar de que en los intermezzi de Hasse y de Jommelli que se han seleccionado no aparece ningún ejemplo de recitativo acompañado, este tipo fue utilizado en algunas ocasiones para apoyar el discurso del personaje. Encontramos algunos casos en otras obras de Madrid, como *La serva padrona*, *Ciascheduno al suo negozio* (Ejemplo musical 7.7), o *Il cuoco del marchese del Bosco*. En cualquier caso, el acompañamiento de recitativos en esta época sólo correspondía a los instrumentos de cuerda.

En el caso de Felici, se ha encontrado un recitativo acompañado con una nueva instrumentación: a la cuerda habitual añade dos oboes y dos trompas con el fin de apoyar el discurso de carácter bélico. Asimismo, ambienta un recitativo secco de la segunda parte precediéndolo por una pequeña *sinfonia per la giostra* para 2 oboes, 2 trompetas, 2 trompas, timbales, cuerda y bajo continuo, y cierra el recitativo repitiendo la sinfonía. Parece que el fin de esta novedad no fue otro que ambientar al público y a los personajes en la fingida justa.

Ejemplo musical 7.7. Recitativo accompagnato de Ciascheduno al suo negozio (cc. 60-71)

60 **Presto**

A chet-re-ma-re? Tien ques-to Li-bro in ma-no. E tre-mi-an-co ra?

63 **Adagio** **Presto**

staccato As-ta-rot.... Drit-to sù.

66 **Adagio**

Le-via- than.... A chi di-co? Non tre-

69 **Risoluto**

mar. Bel-ze-bù? Tu li ve-drai las-ciar l'in fer-na

7.4.3.- Cavatinas

El uso de una cavatina inicial, para presentar a uno de los protagonistas del intermezzo, fue algo habitual en el repertorio napolitano de los años 20 y principios de los 30. Tanto el intermezzo de Hasse como el de Jommelli introducen aquel número inicial, en ambos casos para presentar al personaje masculino. A pesar de que todas las cavatinas utilizaban los mismos recursos: voz e instrumentos al unísono, una sola sección y frecuentes saltos de octava, existen sutiles diferencias entre las obras del repertorio clásico y las compuestas para Madrid en los años 50.

En la cavatina típica napolitana todos los instrumentos de cuerda tocan durante la cavatina, de principio a fin, tal como se puede observar en la de *Il baron Cespullo*. Además de esto, todos los instrumentos tocan a unísono con la voz del bufo. En cambio, las cavatinas escritas para Madrid están algo más elaboradas ya que suelen estar escritas a dos voces diferentes que interactúan entre ellas (Ejemplo musical 7.8), cantando el bufo al unísono con alguna de estas.

Ejemplo musical 7.8. Cavatina de Il giocatore (cc. 13-16)

13

The musical score is for measures 13-16 of a cavatina. It is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a vocal part. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). The vocal line has the following lyrics: "Sì, sì, sì, sì, ma - le-det - ta ma - le-det - ta sia". The vocal part is written in a lower register, likely for a bass or baritone. The string parts are written in a higher register, likely for violins and violas. The score shows a complex interplay between the vocal and instrumental parts, with the vocal part often playing a melodic line while the strings provide harmonic support.

7.4.4.- Tipos de arias

Así como la estructura de las arias cómicas evolucionó de forma considerable en el repertorio napolitano durante los treinta primeros años del siglo XVIII, el análisis de las estructuras musicales y de los recursos retóricos utilizados en el repertorio madrileño no muestra cambios sustanciales. La evolución más visible se encuentra en la instrumentación, que estuvo asociada a los cambios en las orquestas de corte. Fue esta introducción de nuevos instrumentos la que proporcionó recursos para caracterizar tanto a los personajes, como las situaciones cómicas, de una nueva forma.

Tanto Hasse como Pergolesi, representantes de la última fase del intermezzo napolitano, desarrollaron las arias con múltiples secciones contrastantes cuya finalidad

era la representación musical de un proceso psicológico de conflicto de los personajes. Sus principales recursos fueron la alternancia de secciones rápidas y muy rítmicas, con secciones lentas de predominio melódico, y el uso frecuente del silencio como símbolo de duda o persuasión. Un ejemplo de este tipo de aria es “Es caballero enamorado” de *Il baron Cespullo*, que alterna una melodía amable en la que describe al enamorado Cespullo y simboliza sus temblores y suspiros con las figuras de los violines (Ejemplo musical 7.9), con un motivo rápido y rítmico que contrasta hablando de su cobardía (Ejemplo musical 7.10). A su vez, intercala secciones de recitativo y silencios abruptos en medio de las frases, para intensificar el conflicto.

Ejemplo musical 7.9. Aria "Es caballero enamorado" (cc. 18-28)

18

e - na - mo - ra - do, y tiem - bla y llo - ra, y

23

tiem - bla y llo - ra. Oh_ qué vil - dad! oh_ qué_ vil -

Ejemplo musical 7.10. Aria "Es caballero enamorado" (cc. 57-76)

57 Allegro

Si la se- ño-ra tan - to su - pie-se, se pe-ne-tras-se tal co-bar - dí - a tal co-bar - dí - a,

68

sema-ta - ri - a por el do - lor, sema-ta - ri - a, sema-ta - ri - a, sema-ta - ri - a por el do - lor. Silase

Ese mismo procedimiento es utilizado en *Il giocatore* por Jommelli, en el aria de Bacocco “Quid respondes”. En este caso, se hace uso de los mismos recursos con la finalidad de presionar y persuadir al otro personaje. Quizá, a pesar de que los recursos son los mismos, Jommelli hace uso de estructuras armónicas más complejas y de secciones contrapuntísticas, lo que podría demostrar una evolución en las técnicas compositivas de los intermezzi madrileños de los años 50.

Otro tipo de aria característica de los últimos intermezzi napolitanos es la caricaturización del aria de lamento de la ópera seria. Un ejemplo es el aria “Un consorte sciagurato” de *Il giocatore* (ejemplo musical 7.11), en la que Serpilla se lamenta de su mala suerte por tener un marido ludópata que se ha jugado todo el dinero en una partida de cartas. El aria comienza con el típico tetracordio descendente en el bajo y cromatismos e intervalos de 2ª en la voz, que imitan suspiros. A partir del

compás 26, la desesperación de Serpilla va aumentando al mismo ritmo que aumentan los intervallos, intensificando la ansiedad con el motivo insistente del segundo violín. La segunda sección del aria, en modo mayor y con motivos vivos, rompe de forma abrupta el ambiente de tristeza creado en la primera parte, devolviendo la comicidad a la música.

Ejemplo musical 7.11. Aria "Un consorte sciagurato" (cc. 20-30)

20

Un con - sor - te scia - gu - ra - to di tal sor - te co me il mio non fù non v'èno non fù non

26

vé scia - gu - ra - to de tal sor - te un con - sor - te co - me il mi - o non fù non

Ejemplo musical 7.12. Aria "Già l'esercito è disposto" (cc. 7-9)

7

Ob.

Ob.

Trompeta I

Trompeta II

Timp.

Trompa I

Trompa II

Vln. I

Vln. II

Vla.

DF

B.

p

f

p

f

p

f

p

f

Già l'e-ser-ci-to è dis-pos-to-diam l'as-sal-to al-la cit-tà.

Ejemplo musical 7.13. Aria "Già l'esercito è disposto" (cc. 45-47)

45

Ob. *f assai*

Ob. *f assai*

Trompeta I

Trompeta II

Timp.

Tromba I

Tromba II

Vln. I *f p f p f p f assai*

Vln. II *f p f p f p f assai*

Vla. *f p f p f p f assai*

DF

ah che stre - pi-to ah che fuo - co pri-ci-

B. *f p f p f p f assai*

Don Frullone tiene un tipo de aria, poco frecuente en el repertorio de intermezzo que caricaturiza las arias de guerra de la ópera seria, “Già l’esercito è disposto”. En ella, el capitán Don Frullone habla de sus batallas y de los personajes de las novelas de

caballería. Una vez más, el recurso de Felici para caracterizar al personaje es un cambio de instrumentación, añadiendo a la cuerda dos oboes, dos trompas, dos trompetas y timbales. Todos los versos que se refieren a la batalla son contestados por las trompetas y timbales. De igual modo, el aria utiliza todos los recursos de la ópera seria, como las escalas a gran velocidad de los violines, los arpeggios triunfales de los metales o la alternancia abrupta de fuertes y pianos (Ejemplos musicales 7.12 y 7.13).

Para concluir, son comunes las arias de intermezzo que incluyen melodías populares o de tipo pastoril en alguna de sus secciones, como por ejemplo “Non infadar” de *Il baron Cespullo*. En ella, Cespullo, travestido de mercante griego, intenta seducir a Arrighetta y persuadirla para que se convierta en su amante. En la sección B del aria, canta una melodía en falso griego acompañado por dos fagotes obligados (en el Ejemplo musical 7.14).

Ejemplo musical 7.14. Aria "Non infadar" (cc. 33-54)

Tempo giusto
Solo

Solo

A - ga - pia - res y so - lus, Ca - ta - pos e - ma - na -

40

si, a - ga - pia - res y so - lus, Ca - ta - pos e -

7.4.5.- *Duetos y tercetos*

En todos los intermezzi en dos partes, hay siempre un dúo o trío al final de cada una de las partes, uno de ellos de conflicto y otro de resolución, generalmente con final amoroso. En el caso de las tres obras propuestas, se suceden en ese orden, aunque, como se ha visto en capítulos anteriores, también hubo intermezzi en Madrid con el orden inverso.

En el dueto de conflicto de Hasse, “Vamos, si, vamos”, el compositor plantea dos melodías contrastantes que reflejan la dualidad de los personajes. El primer motivo, en compás ternario y con una melodía simple y amable, apoya las fingidas palabras de cordialidad entre Arrighetta y Cespullo. Por el contrario, mediante el segundo motivo, en compás binario, más acelerado y rítmico, el compositor remarca el contraste de los versos que los personajes pronuncian al público, sin ser oídos por el otro bufo, y que anuncian el conflicto con el que comenzará la segunda parte. Ambos motivos se van alternando de forma ordenada. En cambio, uno de los recursos utilizados por Jommelli en su dueto de conflicto “Serpilla, diletta” es la superposición de palabras diferentes, creando una verdadera confusión auditiva que refleja las posiciones encontradas de los dos personajes. En este caso, el tempo y el compás se mantienen estables y son las voces instrumentales las que van desarrollando motivos diferentes que transmiten mayor o menor tensión sobre un mismo esquema armónico. Felici, en cambio, trabaja el conflicto con recursos diferentes. En el terceto de la primera parte “Come un par mio”, los bufos van presentando su posición de forma ordenada, con un tempo estable y rítmica estática. Una vez presentadas las tres posturas, intensificará la tensión del conflicto mediante dos recursos diferentes: en primer lugar, utilizará modulaciones armónicas más complejas que los compositores napolitanos y, posteriormente, del mismo modo que Jommelli, simultaneará las palabras enfrentadas de los tres cantantes al mismo tiempo, haciéndolas ininteligibles.

Tanto Hasse como Jommelli, resolverán el conflicto de modo inverso a cómo lo plantearon. El primero, en su dueto final “Tua sposa son io”, rompe la alternancia rítmica y motivica del conflicto con un tempo y métrica estable, los cantantes exponiendo sus versos de forma ordenada y cantando juntos en consonancia. Jommelli devuelve el orden a la conversación de los bufos en “Io già sento che il mio core”. El dúo en este caso tiene estructura bipartita y a lo largo de las dos secciones utilizará un recurso muy típico del repertorio clásico para simular el latido del corazón: en la

primera sección, los instrumentos apoyan el sonido de los latidos con *pizzicati*, mientras que, en la segunda sección, tanto los cantantes como los instrumentistas aumentarán el ritmo y la intensidad de esos latidos con rápidos y continuos saltos de octava. Felici, al igual que sucede en sus arias y recitativos, se sirve de una instrumentación diferente para caracterizar a cada uno de los tres bufos en el terceto final “Son qual fulmine tremendo”. En primer lugar, apoya el carácter guerrero de Don Frullone añadiendo al acompañamiento de cuerda, dos oboes, dos trompas y dos trompetas. Dulcifica el discurso de Lucilla acompañándola únicamente con violines, oboes y violas a los que, conforme incrementa la tensión, añadirá el bajo continuo. Por último, diferencia a Pandolfo acompañándolo con la cuerda y dos trompas. El terceto concluye con los tres cantantes y la orquesta al completo tocando en consonancia para mostrar la resolución del conflicto, al estilo de las óperas cómicas de la corte de Viena¹⁸.

¹⁸ Como, por ejemplo, el final de *Sancio Panza governatore del'Isola Barattaria* de Antonio Caldara.

CONCLUSIONES

El primer viaje a Italia de Felipe V (1702-1703) fue clave para el posterior desarrollo de la ópera italiana y el intermezzo en España, ya que entró en contacto directo con ambos géneros, así como con el de la *commedia dell'arte*. En Nápoles presenció su primer *dramma per musica*, que incluyó *scene buffe* protagonizadas por Livia Nannini y Giovanni Batista Cavana, dos personajes del entorno musical del duque de Medinaceli que fueron importantes para el futuro del género intermezzo en la corte española. Felipe volvió a Madrid acompañado por una compañía de *commedia dell'arte*, que se instaló en la ciudad y que, durante nueve años, actuó tanto en la corte como en los teatros públicos. Las novedosas técnicas de actuación de los italianos –que reunían acrobacias y una gestualidad exagerada e infrecuente– y el escaso gasto que suponían sus representaciones palaciegas –que apenas requerían la presencia de tres músicos y una escenografía muy reducida– hicieron de sus espectáculos un entretenimiento perfecto en aquellos años de crisis económica, sentando un precedente para el posterior cultivo del intermezzo, un género que reunía las mismas ventajas.

La llegada de dos bufos italianos a Madrid, en 1716, como miembros de la segunda compañía de Trufaldines, Livia Nannini Costantini y Giuseppe Ferrari, obliga a plantear la hipótesis de que el género comenzó a representarse en la ciudad, quizá de forma esporádica, a partir de aquel año. Livia Nannini había pertenecido al entorno musical del duque de Medinaceli en Nápoles, donde había protagonizado junto al bufo Giovanni Battista Cavana algunas de las *scene buffe* de los dramas de Alessandro Scarlatti que sentaron las bases para la definición del intermezzo napolitano. A partir de 1704, Nannini continuó representando *scene buffe* en el teatro San Bartolomeo de

Nápoles, junto a Giuseppe Ferrari, y Cavana se estableció en el teatro San Cassiano de Venecia donde, junto a Santa Marchesini, trabajó en la creación de los primeros intermezzi independientes. Esto sitúa a tres de los bufos que trabajaron en Madrid como protagonistas de la definición del género en Italia.

Las primeras fuentes españolas conservadas de representaciones de intermezzi prueban que algunas obras de este género se comenzaron a interpretar, de forma esporádica, en el entorno cortesano o en homenajes a la familia real, a partir de 1728. Al menos, cuatro intermezzi formaron parte de los festejos reales organizados por el príncipe de Campoflorido, en el Palacio Real de Valencia, entre 1728 y 1731. El estudio de los libretos asocia este repertorio a obras representadas en los teatros de Nápoles entre 1721 y 1725. Otro intermezzo localizado, previo a la recepción madrileña, se representó en 1732 en el Real Alcázar de Sevilla, para los príncipes de Asturias, durante la estancia de la corte en la ciudad hispalense. La coincidencia entre este intermezzo y uno de los incluidos en el inventario de Farinelli ha permitido atribuir la composición de su música a Domenico Scarlatti y ha ayudado a identificar otros cuatro intermezzi del inventario que permiten establecer una interesante conexión entre las cortes de Portugal y España, durante los años del Lustro Real, en lo que a intermezzo se refiere. Parece bastante probable que aquellos intermezzi hubieran sido enviados a España para el entretenimiento de los príncipes de Asturias. Aquellos intermezzi de Sevilla debieron de ser protagonizados por el bufo Ferrari y otros cantantes italianos que se habían ido incorporando a la Real Capilla entre 1716 y 1728, que habían tenido contacto directo con el intermezzo en Italia y que formaban parte de la capilla itinerante que acompañó a la corte española en las Jornadas de Extremadura y Andalucía.

La llegada de una compañía profesional de ópera a Madrid, en 1737, supuso la introducción del género en la ciudad. Esta compañía tiene muchas similitudes con la de la segunda compañía de Trufaldines de 1716. En primer lugar, la llegada de ambas fue negociada por hombres de confianza de Isabel Farnesio enviados a España desde la corte de Parma: Scotti y Alberoni. En segundo lugar, la composición de ambas compañías era muy similar y en ellas trabajaba una pareja de bufos especializados en intermezzo: Marchesini-Garofalini en la de 1737 y Costantini-Ferrari en la de 1716. En tercer lugar, ambas se instalaron en el teatro de los Caños del Peral, bajo patrocinio mixto del Ayuntamiento de Madrid y de la corte española, donde, con unas condiciones contractuales mucho más favorables que las ofrecidas a las compañías españolas,

establecieron una temporada de producciones comerciales. Por último, los miembros de la compañía trabajaron tanto en las producciones comerciales de Caños como en las de la corte y otras casas nobiliarias.

El género *intermezzo* se cultivó de manera sistemática en la corte española entre 1738 y 1758, y supone la mitad de las producciones teatrales cortesanas durante los últimos años del reinado de Felipe V (1738-1746) y un tercio durante los años de dirección artística de Farinelli (1747-1758). Durante aquellos veinte años de cultivo del género, hubo una pareja de bufos contratada de forma estable al servicio de la corte, cuya única función casi exclusiva fue la representación de *intermezzi*. Este hecho demuestra que el sistema de producción de *intermezzo* en la corte española responde a lo que Bianconi define como primera fase productiva, que consiste precisamente en la contratación de una pareja permanente que cambiaba su repertorio de forma habitual. Se pueden establecer dos etapas bien definidas en aquellos veinte años de cultivo del género en la corte española: la primera (1738-1746) coincide con los últimos años del reinado de Felipe V y la segunda (1747-1758) tuvo lugar durante todo el reinado de Fernando VI y la dirección artística de Farinelli.

La primera etapa comenzó con la llegada a Madrid, en 1737, de los bufos Santa Marchesini y Tomaso Garofalini, como miembros de la compañía de ópera que se estableció en el teatro comercial de los Caños del Peral. Pronto comenzaron a simultanear las representaciones comerciales con su participación en las producciones operísticas cortesanas, hasta que en 1739 fueron contratados al servicio real. A diferencia de lo habitual en el mundo de los bufos, Marchesini y Garofalini recibieron trato de virtuosos, llegando a cobrar ella más que la mayoría de los especialistas en roles serios. Marchesini había sido una figura clave en la definición del género *intermezzo* en Italia, trabajando junto a los famosos bufos Cavana y Corrado. Garofalini, aunque muy inexperto, también se había dedicado a la representación de *intermezzo* en Italia, de modo que ambos eran especialistas en el género.

La característica más importante que definió la primera etapa de cultivo sistemático de *intermezzo* en la corte española fue su representación de forma independiente, sin estar asociado en la mayoría de los casos a las representaciones de ópera seria. Las reducidas proporciones del género en todos los aspectos —requerían la presencia de sólo dos bufos acompañados por un pequeño grupo instrumental, no necesitaban apenas elementos escenográficos y podía representarse en espacios

pequeños— hizo que fuera el género elegido para el entretenimiento de la corte durante las jornadas del Pardo y Aranjuez, palacios que no disponían de un coliseo para ópera. Las representaciones en aquellos años fueron habituales, aunque la impresión de libretos fue escasa, estando reducida posiblemente a momentos de especial relevancia. Éstos, a diferencia de los libretos de otros géneros, no fueron impresos por el impresor real Antonio Sanz, ni encuadernados de forma lujosa, sino que fueron impresos en un taller más modesto, el de Diego Peralta. En los libretos de esta etapa no constaba el nombre del compositor, salvo en el último de ellos, que muestra una transición hacia la segunda etapa, en la que se confirió más importancia a la música.

Tanto el estudio de los textos como el de la correspondencia diplomática muestran que una parte importante del repertorio de la primera etapa debió de ser enviado por Carlos de Borbón, ya que está relacionado con representaciones que tuvieron lugar en Parma durante sus años de ducado. Asimismo, la correspondencia demuestra que los agentes diplomáticos jugaron un papel imprescindible en la búsqueda de repertorio y su posterior envío a diferentes cortes, y que Carlos de Borbón disponía de una de las colecciones más importantes de intermezzi de Europa —a pesar de haber sustituido este repertorio por bailes durante los entreactos de la ópera seria en Nápoles y provocado el declive del intermezzo—. Otra parte del repertorio representado en aquella etapa procedía de los archivos personales de los bufos, ya que el estudio de la correspondencia diplomática ha resuelto que, concretamente, Marchesini disponía de un importante archivo de libretos y partituras.

La segunda etapa de cultivo del intermezzo en la corte española (1747-1758) tuvo lugar durante los años de dirección artística de Farinelli y el reinado de Fernando VI. De esta etapa se conserva mucha más información, aportada por el mismo Farinelli, y por los libretos y manuscritos musicales conservados. La principal diferencia de esta etapa fue que el intermezzo recuperó su vínculo con el *dramma per musica* y, por este mismo motivo, pasó a representarse únicamente en el coliseo del Buen Retiro, el teatro especialmente dotado para aquellas grandes producciones. De igual modo, todos los libretos correspondientes a esta etapa fueron impresos, y lo hizo el mismo impresor al que se encargaban las óperas serias: Lorenzo Francisco Mojados, que trabajaba para el taller de Miguel Escribano.

Esta segunda etapa también está caracterizada por la presencia de nuevos bufos que, de cierto modo, influyeron en el cambio de repertorio. Tras la marcha de

Marchesini a Italia en 1747, fue contratada la napolitana Elena Pieri, que nunca había representado intermezzi debido a que el género había dejado de cultivarse en Nápoles en 1736, pero era especialista en *commedia per musica*, el género en el que comenzaron a trabajar los mismos bufos, compositores y libretistas que años antes se habían dedicado al intermezzo. Finalmente, en 1757, fueron contratados dos cantantes florentinos para actuar junto a Garofalini como trío bufo en la representación de intermezzo. Estos cantantes eran especialistas en la interpretación de *dramma giocoso* goldoniano, otro género del repertorio cómico en Italia que requería las mismas técnicas de actuación que el intermezzo y la comedia. La llegada de los florentinos supuso el cultivo del intermezzo a tres voces e introdujo nuevo repertorio de compositores activos en Florencia.

Atendiendo a la procedencia del repertorio, la segunda etapa se dividió en tres fases diferentes. En la primera fase, que tuvo lugar entre 1747 y 1750, se representó repertorio procedente de las cortes de Nápoles y Dresde, predominando las obras clásicas de Hasse y Pergolesi. En la segunda fase, entre 1751 y 1756 con una primera producción aislada en 1748, Farinelli encargó la composición de nueva música para libretos clásicos a dos compositores activos en Nápoles –Gioacchino Cocchi y Niccolò Jommelli– por recomendación de dos miembros de su red de contactos, el conde Sicinio Pepoli y el poeta Metastasio. Probablemente por recomendación de algún miembro del círculo filojacobita de Farinelli, quizá el mismo Pepoli, se encargó al compositor Gaetano Latilla la creación de otro intermezzo, del que no fue solo nueva la música sino también el texto. El último intermezzo con nueva música estrenado en aquella segunda fase fue un encargo al maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli. Finalmente, la tercera fase tuvo lugar, únicamente, entre los años 1757 y 1758. Aquella estuvo influida por la llegada a la corte de los dos nuevos bufos procedentes de Florencia, Puccini y Zanca, ya que permitió que se representaran obras a tres voces. Se presentaron uno de los intermezzi a 3 que Jommelli había escrito para Roma, donde era habitual en aquellos años la composición de intermezzi a 3 y 4 voces, y otras obras escritas por compositores activos en Florencia.

Existió una especial predilección en la corte española, sobre todo en la primera etapa, por los libretos basados en comedias francesas de Molière y Jean François Regnard, con un total de ocho intermezzi que fueron adaptaciones de obras completas o que tomaron prestadas algunas de sus escenas. Es muy probable que el gusto por este

repertorio tuviera relación con las comedias presenciadas por Felipe V en Versalles durante sus años como Duque de Anjou. Asimismo, Isabel Farnesio disponía de un volumen con la integral de las comedias de Molière en su biblioteca personal y fue mecenas del cómico Luigi Riccoboni, que estuvo relacionado en varios momentos con la familia Farnese y fue un gran defensor de las comedias de Molière. Existe también un especial predominio de los intermezzi con música de Johann Adolf Hasse, con un total de ocho obras, posiblemente debido a la relación de intercambio musical entre las cortes de Nápoles, Dresde y Madrid, y a la especial predilección de Maria Amalia de Sajonia por el compositor.

El estudio de los manuscritos musicales ha permitido, en primer lugar, analizar las tesituras y características vocales de los cinco bufos que trabajaron en Madrid, aportando importante información para el estudio del género que permitirá relacionarles con otras obras del repertorio. El análisis minucioso de la tesitura vocal de Santa Marchesini, a través de las fuentes musicales conservadas en Madrid y de otras italianas, ha resuelto que la cantante no era una contralto, tal como la han descrito algunas autoridades de la musicología italiana, sino una soprano.

Así como la estructura de las arias cómicas evolucionó de forma considerable en el repertorio napolitano durante los treinta primeros años del siglo XVIII, el análisis de las estructuras musicales y de los recursos retóricos utilizados en el repertorio madrileño no muestra cambios sustanciales. La evolución más visible se encuentra en la instrumentación, que estuvo asociada a los cambios en las orquestas de corte. Fue esta introducción de nuevos instrumentos la que proporcionó recursos para caracterizar tanto a los personajes, como las situaciones cómicas, de una nueva forma. A diferencia de lo habitual en Italia, en la corte de Madrid se acompañaron los intermezzi, al menos durante la segunda etapa (1747-1758) con una orquesta de grandes proporciones, para la que se adaptó todo el repertorio incluyendo voces para oboes, trompas y fagot. La música de los intermezzi italianos, que estaba escrita originalmente para dos violines y bajo continuo, se interpretó en Madrid con una nueva orquestación que incluyó violas, contrabajos que reforzaban al bajo continuo en los tutti orquestales e instrumentos de viento. Inicialmente, los oboístas leían de las partituras de los violines y debían de adaptar las voces durante las representaciones, ya que éstas no eran idiomáticas y solían tener notas fuera de tesitura, y con posterioridad, se escribió para ellos una voz más idiomática, aunque aún basada en la de los violines. El repertorio compuesto

especialmente para Madrid incluyó partes específicas para los instrumentos de viento, que habitualmente intervenían en los tutti orquestales. La música de la última etapa, escrita por compositores activos en Florencia, hizo uso de una alternancia de diferentes instrumentaciones, que en algunos casos llegaron a incluir trompetas y timbales, con el fin de conferir un carácter determinado a cada personaje y situación.

Para concluir, se conserva en Madrid un importante corpus de fuentes únicas de intermezzo, tanto libretos como manuscritos musicales, que hasta el momento habían escapado a la atención de los investigadores. Éstas incluyen un manuscrito autógrafo de *Il giocatore* de Jommelli, la única copia conocida de *Il baron Cespullo* de Hasse, y otras seis copias únicas de intermezzi de Cocchi, Corselli, Felici, Latilla y Valenti. El estudio de todas estas fuentes aportará valiosa información para el estudio del género.

FUENTES CONSULTADAS

Archivo General de Palacio

AGP, Admin., Espectáculos, leg. 667.
AGP, Histórica, C^a 214
AGP. Patrimonios. El Pardo. C^a 9420 exp. 14
AGP, Personal, C^a26/7 [José Alaguero]
AGP, Personal, C^a 143/16 [Carlo Broschi]
AGP, Personal, C^a 622/32 [Giuseppe Ferrari]
AGP, Personal, C^a1146/1 [Francesco Corselli]
AGP, Personal, C^a1334/10 [Mauro d'Alay]
AGP, Personal, C^a 12960/67 [Santa Marchesini]
AGP, Personal, C^a 2606/35 [Felipe Bononcini]
AGP, Registros, tomo 10167

Archivo General de Simancas

AGS: Estado, leg. 7690
AGS, Estado, leg. 5811, fol.140

Archivo de la Villa de Madrid

AVM 3-134-28; fuentes XI, doc. 129 a
AVM leg. 2-70-4

Biblioteca de Catalunya

Libretos

M598/23 [I due dottori]
C400/236 [L'impostore]
C400/232 [Madama Ciana]

Biblioteca Histórica San Isidro

BH FLL 28584 [Le Nozze di Bacco]

Biblioteca Nacional de España

Libretos

R.10835 [La clemenza de Tito]
T/7927 [Farnace]
T/9928 [Angelica e Medoro]
T/11592 y T/24080 [Ciascheduno al suo negozio]
T/14604 [El emperador Otón en un real sitio cerca de Roma]
T/22366 [L'eroe cinese]
T/23792 [L'Ortolanella astuta]
T/23804 [La burla da vero]
T/24068 [Festa Cinese]
T/24134 [La contadina astuta]
T/24135 [Il cavalier Bertone]
T/24558 y T/6708 [Il Demetrio]
T/24592 [La criada señora]
T/25742 [L'Artaserse]
T/24074 [Folla Real]

Catálogos

MSS/8413 V.1 [Catalogue des livres de Sa Magesté]

Biblioteca Pública de Castilla la Mancha- Fondo Borbón Lorenzana

Libretos

7381 [La contadina astuta]
17948 [Le Mode]
22314 [Il cavalier Bertone]
22334 [Il giocatore]
23878 [Il matrimonio per forza]
24250 [La fantesca]
24241 [La preziosa ridicola]

4-11019 [L'ammalato immaginario]
4-22897 [Il baron Cespullo]
4-23183 (2) [Vanesio e Larinda]
4-25060 (18) [Il tutore e la pupilla]
4-25060 (19) [La Serva padrona]

Real Academia de la Historia

9-3525 (9) [La scuola d'amore]

Real Biblioteca de Madrid

Manuscritos musicales

MUS/MSS/292 [Il Monsieur de Porsugnacco]
MUS/MSS/344 [Don Frullone]
MUS/MSS/423 [La contadina astuta]
MUS/MSS/424 [L'uccellatrice]
MUS/MSS/425 y 390 [La Serva padrona]
MUS/MSS/428 [La preziosa ridicola]
MUS/MSS/429 [Capitan Galopo o La fantesca]
MUS/MSS/439 [Ciascheduno al suo negozio]
MUS/MSS/440 y 426 [I due dottori]
MUS/MSS/427 [Il Don Tabarano]
MUS/MSS/430 [Baron Cespullo]
MUS/MSS/432 [La burla da vero]
MUS/MSS/433 [Lucilla e Pandolfo]
MUS/MSS/434 [Don Trastullo]
MUS/MSS/435 [Il Giocatore]
MUS/MSS/436 [Il Cavalier Bertone]
MUS/MSS/437 [Dorina e Nibbio]

Libretos

MC/1519 [La serva scaltra]

BIBLIOGRAFÍA

- A.A. *Il Corago o vero alcune osservazioni per meter bene in scena le composizioni drammatiche*, (ed.) P. Fabri y A. Pompilio, Olski, Florencia, 1983.
- A.A. *Les Parodies du Nouveau Theatre Italien ou Recueil des Parodies représentées sur le Theatre de l'Hôtel de Bourgogne par les Comediens Italiens Ordinaires du Roy*. Ed. París, 1738.
- A.A. *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Tomo III, libro XII, título XXIII: “De los juegos prohibidos”. Galván librero. Ed. París, 1851.
- AJELLO, R., “Una scena per il Regno”, *Il Teatro di San Carlo*, Nápoles, Guida, 1987, pp. 1-24.
- ALFONZETTI, B., “Luigi Andrea Riccoboni”, en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 87, 2016.
- ALIER, R. “La música teatral del siglo XVIII”, G. Badenes (ed.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, EPA, Valencia, 1992.
- ÁLVAREZ SELLERS, A., “Documentos iconográficos de la ‘Commedia dell’Arte’ en España”, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Universitat de València, 2007.
- AMIEL, O. (ed.) *Lettres de la Princesse Palatine: 1672-1722*, París, Mercure de France, 1999.
- ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March y Editorial Castalia, Valencia, 1976.
- ARCINIEGA GARCÍA, L., “Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Borbones”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2005 nº86, pp. 21-39.
- ASCIONE, I., *Lettere ai sovrani di Spagna*, vol. I-III, Ministero Beni e Attività Culturale, Roma, 2001-2002.
- BALATA, N., “Gennaro Antonio Federico”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, 1995.

- BARBAGALLO, F., “Campofiorito, Luigi Reggio e Branciforte príncipe di”, *Dizionario Biografico degli italiani*-Vol.17, 1974.
- BARTHELEMY, J. J., *Catalogue des livres de Sa Magesté la Reyne, quy ce trouvent dans sa nouvelle Bibliothèque du Pallais Royal du Retiro*. Madrid, 1739.
- BASANTE POL, R., *La demencia de un Rey: Fernando VI (1746-1759)*. Lecturas singulares de la Real Academia Nacional de Farmacia, Madrid, 2010.
- BENNASSAR, M. B., *Historia Moderna*. Ediciones Akal. Mdrid, 2005.
- BERNARDES BRANCO, M., *Portugal e os estrangeiros*. Vol.2, Lisboa Imprensa Nacional, 1893.
- BERNARDINI, L., “Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d’Asburgo” en *Recerca Musicològica XIX*, 2009, pp. 199-227.
- BIANCONI, L., “Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti”, *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg, 1975*, Wolfgang Osthoff (ed.), Tutzing, 1979, pp. 13-227.
- BIANCONI, L. y WALKER, T., “Production, consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera”, *Early Music History*, vol. IV, 1984, pp. 209-296.
- BIANCONI, Lorenzo y PESTELLI, Giorgio, *Opera Production and its Resources*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- BOLAÑOS DONOSO, “Estas son las finezas que Sevilla ofreció al Rey Felipe V (1729-1733)”, *Actas del congreso internacional: Theatre, musique et arts dans les cours europeenes de la Renaissance et du Baroque*, K. Sabik (ed.) Varsovia, 1997, pp. 246-255.
- BOMBI, Andrea, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Institut Valencià de la Música, Valencia, 2011.
- _____. “Una ópera italiana con exzelente música’. Exordios del dramma per musica en Valencia”, *Actas de las III Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio*, F.C. Bueno y J.A. Alberola (rev.), Excm. Ajuntament de Xàtiva, 2004.

- BORIS, F., “Vado al teatro per disporre Festa. Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pepoli”, Torrione (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 349-364.
- BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BOYD M., PAGANO, R., y HANLEY, E., “(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- BRITO, Manuel Carlos. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- BROSCI, C., *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro*, 1758. Ed. facsímil, Madrid, 1992.
- BUCCIARELLI, M., *Italian Opera and European Theatre 1680-1720. Plots, Performers and Dramaturgies*. Ph.D, diss. King's College. University of London, 1998.
- BUCH, D.J., *Magic flutes & enchanted forests. The supernatural in Eighteenth century musical theater*, Chicago, Chicago University Press, 2008.
- BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, (trad. Manuel Sáenz de Heredia), San Sebastián, Nerea, 1995.
- BURNEY, C., *The Present State of Music in France and Italy*. Ed. y trad. Al castellano de Ramón Andrés. Acantilado. Barcelona, 2014.
- _____. *A General History of Music from the earliest ages to the present*. Ed. Londres, 1789.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Francisco de Rávago y Noriega”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en red.
- CAILLIEZ, M., *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische opern. France-Allemagne-Italie. 1800-1850*. Thèse doctorale. Universités de Paris-Sorbonne, de Bonn et de Florence. París, 2014.

- CANDIANI, R., 'Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720-1722', *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, 2001.
- _____. *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998.
- CAPPELLETTO, S., *La voce perduta: vita di Farinelli, evirato cantore*, Turín, EDT, 1995.
- CARMENA Y MILLÁN, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878, edición facsímil, ICCMU, 2004.
- CARRERAS, J.J., "La serenata en la corte española (1700-1746)", Nicolò Maccavino (ed.) *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, VOL. II. Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, pp. 599-626.
- _____. "Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII", *La ópera en España e Hispanoamérica* vol.1, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente. Madrid, ICCMU, 2001, pp. 205-230.
- _____. "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad" en *La música en España en el siglo XVIII*, de Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28.
- _____. "En torno a la introducción de la ópera de corte en España: 'Alessandro nell'Indie' (1738)", Torrión, Margarita;(ed.). *Actas del Congreso Internacional: España festejante. Siglo XVIII* (organizado por las Universidades de Málaga y Toulouse-Le Mirail, Málaga-Marbella 6-8 noviembre 1997). Publicaciones de la Excm. Diputación de Málaga, 1999.
- _____. "Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)", en *Artigrama*, nº12. Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 99-121.
- _____. "El baile en la ópera de corte de la primera mitad del siglo XVIII en España", G. Morelli (ed.), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al Dramma*, Florencia, 1996, pp. 103-110.
- _____. "La compañía de los 'trufaldines' y la introducción de la ópera italiana en España: nuevas fuentes y nuevas perspectivas", en A. L. Bellina (ed.), *Il teatro*

musical dei due mondi: migrazioni e circolazione del dramma per musica fra l'Italia, la Spagna, il Portogallo, e le Americhe Latine, Padua, 1996.

CASARES, E. y TORRENTE, Á., *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. I. ICCMU, Madrid, 2001.

CHEGAI, A., PIPERNO, F. et al., *Musiche nella storia. Dall'età di Dante all'Grande Guerra*, Carocci editore, Roma, 2017.

CHIAPPELLI, A., *Storia del Teatro in Pistoia dalle origini all'fine del sec. XVIII*, Pistoia, 1913.

COBES, J.P., *The court theatres of the Farnese from 1618 to 1690*, tesis doctoral, Ohio State University, 1967.

COOK, E., "Querelle des Bouffons", *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001.

CORP, E., "Farinelli and the circle of Sicinio Pepoli: a link with the Stuart Court in exile", *Eighteenth Century Music* 2(2), Cambridge, 2005, pp. 311-319.

CORRAL, J., *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*, ed. La Librería, Madrid, 2000.

CORTÈS, F., "Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions", *Recerca Musicològica* XIX, Barcelona, 2009, pp. 185-197.

COTARELO Y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, edición facsímil, ICCMU, 2004.

COTTICELLI, F., "Teatro e legislazione teatrale", *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Vol. 1, F. Cotticelli y P. Maione (ed.), Nápoles, Turchini Edizioni, 2003, pp. 63-66.

COTTICELLI, F. y MAIONE, P., *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, CMA Pieta' dei Turchini, Nápoles, 2009.

COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611.

DÍEZ BORQUE, J.M., "Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey", *La década de oro en la comedia española, 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996, coord. por F. Pedraza, 1997, pp. 167-189.

- DOMÉNECH RICO, F., *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos / RESAD, 2007.
- _____. *La compañía de los Trufaldines y el primer Teatro de los Caños del Peral*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, J. M., “Alessandro Scarlatti”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018.
- _____. “Un fin de siglo renovador”, Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. *La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2016, pp. 705-757.
- _____. “Todos los extranjeros admiraron la fiesta: Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada”, *Berceo, revista riojana de ciencias sociales y humanidades* n° 169, coord. Andrés Cabello, S. y Ramírez Benito, P., Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2015, pp. 11-53.
- _____. *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- DOMÍNGUEZ, J.M. y ERRO, S., “Las sontas de Scarlatti y su entorno. Análisis contextual desde una perspectiva codicológica”, *Reales Sitios* n°177, Madrid, 2008, pp. 48-64.
- DUCHARTRE, P. L., *La Comédie italienne*, trad. al inglés por Randolph T. Weaver, Dover Publications, Nueva York, 1966.
- DUFRESNY, C., *Le Chevalier Joueur. Comédie en cinq actes, avec un prologue*. París, 1697.
- DUNKLEY, J., “Les avatars d’un chef d’oeuvre: Le Joueur du Regnard et la critique du XVIIIe siècle”, *Revue d’Histoire du théâtre*, N° 40, 4 (1988), p. 374 – 383.
- EMERY, Ted A. *Carlo Goldoni as Librettist: Theatrical reform and the Drami Giocosi per Musica*. Ph.D, diss. Brown University, 1985.
- ESTABLÉS, S., “Las mujeres y la imprenta manual en España (siglos XV-XVIII): una aproximación a la actividad profesional femenina”, *Titivillus. International Journal of Rare Book* n°3, 2017, pp. 15-23.

- FABRIS, D., “Gaetano Latilla”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.64, 2005.
- FERNANDES, C., “Maria Barbara de Bragança’s music library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe”, *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, ed. Biggi, M., Cotticelli, F. et al., Nápoles, Turchini Edizioni, 2018, pp.901-929.
- _____. “Giuseppe Domenico Scarlatti”, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 91, 2018.
- _____. “‘Il Dotto e Rispettabile Don Giovanni Giorgi’, Illustre Maestro e Compositore Nel Panorama Musicale Portoghese Del Settecento”, *Rivista Italiana di Musicologia* nº47, 2012, pp. 157-203.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P., *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2005.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L., “Arquitectura teatral en Madrid”, P. Navascués, *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*, El Avapiés, Madrid, 1988, pp. 13-16.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, A. I., *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Fundamentos, Madrid, 2006.
- FERRONE, S., *La Commedia dell’Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Einaudi. Turín, 2014.
- _____. *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell’arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Giulio Einaudi editore. Turín, 2011.
- FLÓREZ, M.A., “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, UCM, pp. 171-195.
- FRANCO RUBIO, G., “Bárbara de Braganza y la corte de Isabel Farnesio”, en Gigliola Fragnito (coord.), *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma, 2009, pp. 163-186.
- _____. “Bárbara de Braganza, la querella de las mujeres y la educación femenina”, *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, 2005, pp. 497-521.

- GIUSTA, G. y MATTIO, A.: *Giuseppe Maria Orlandini. Serpilla e Bacocco overo Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Tre intermezzi di Antonio Salvi. Ut Orpheus*. Bologna, 2003.
- GIUSTINI, A., “Santa Marchesini” en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 69, 2007.
- GÓMEZ, M., “Las imprentas oficiales. El caso del impresor del Consejo de Indias”, *Historia. Instituciones. Documentos* nº22, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 256-257.
- GÓMEZ URDAÑEZ, J. L., *El marqués de la Ensenada. El secretario de todo*, Pundo de vista ed., Madrid, 2017.
- _____. *El proyecto político del Marqués de la Ensenada*, Universidad de la Rioja, 2008.
- _____. *El proyecto reformista de Ensenada*, Ed. Milenio, 2004.
- _____. *Fernando VI*. Arlanza Ediciones, Madrid, 2001.
- GÓMEZ-CENTURIÓN, C., “La Corte de Felipe V: el ceremonial y las casas reales durante el reinado del primer Borbón”, E. Serrano (coord.) *Felipe V y su tiempo*, vol. 1, 2004, pp. 879-914.
- GOULET, A.M., “Costumes, décors et machines dans l’Arsate (1683) d’Alessandro Scarlatti. Contribution à l’histoire de l’opéra à Rome au XVIIe siècle”, *Dix-septième siècle*, 2014/1 nº262, pp.139-166
- GREMLER, M. von, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*. Bärenreiter, Kassel, 2012.
- GRIFFIN, T., “A survey of Alessandro Scarlatti’s late serenatas (1709-1723)”, *Serenata and festa teatrale in 18th century Europe*, ed. I. Yordanova y P. Maione, Viena, Hollitzer, 2018.
- HANSELL S. y TERMINI, O. “Antonio Lotti”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- HEARTZ, D., “Farinelli and Metastasio. Rival twins of public favor”, *Early Music* 12/3, 1984, pp. 358-368.
- HILL, J.W. y GIUNTINI, F., “Giuseppe Maria Orlandini”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

- HOSTIOU, J. M., “Querelle du Joueur”, *La dispute: cas, querelles, controverses & création à l'époque moderne*. Banque de données Agon, París, 2014.
- HOV, L., “The ‘Women’ of the Roman Stage: As Goethe Saw Them”, *Theater History Studies*, ProQuest Central, 2001, pp. 61-79.
- HOYO SOLÓRZANO, C., *Madrid por dentro (1745)*, ed. Alejandro Cioranescu, Aula de Cultura de Tenerife, Tenerife, 1982.
- HUERTA BARAJAS, J. A. et al., *La hacienda militar, 500 años de intervención en las fuerzas armadas*, Madrid, Ministerio de Defensa-Centro de Publicaciones, 2002.
- JAMATI, G., *La Querelle du Joueur. Regnard et Dufresny*, prefacio de Edmond Pilon, Paris, Albert Messein, 1936, p. 159.
- JOHNSTON, K. J., *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the Early Intermezzo*. Ph.D, diss.University of Toronto, 2011.
- _____. “Molière, Descartes, and the practice of comedy in the intermezzo”, *Music & Letters*, Vol.94 n°1. Oxford University Press, 2013.
- KIRKPATRICK, R., *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1983.
- KLEINERTZ, R., *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18 Jahrhundert: Opera, Comedia und Zarzuela*, Reichenberger, Kassel, 2003.
- LANDMANN, O., *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und seiner Geschichte in Dresden*, Tesis doctoral. Universidad de Rostock, 1972.
- LAVALLE, T., “Aníbal Scotti”, *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en red.
- LAZAREVICH, G., *L'artigiano gentiluomo by Johann Adolf Hasse*, A-R Editions, 1979.
- _____. *The role of the neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style*, tesis doctoral, Columbia University, 1970.
- LEAL BONMATI, M. R., *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001.
- LAVALLE, T., “Aníbal Scotti”, *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia.

- LÉRIS, A., *Dictionnaire portatif des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris, le nom de toutes les pièces qui y on été représentées depuis leur établissement, et des pièces jouées en province*, París, 1754.
- LEVER, M., *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au 18e siècle*, Fayard, París, 2001.
- LEZA, J. M., “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral”, J. M. Leza (ed.) *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. 4, el siglo XVIII*, Madrid, FCE, 2014, pp. 194-203.
- _____. “Al dulce estilo de la culta Italia: pera italiana y zarzuela española”, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol.4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. “Celebrando a Hércules hispano. Festejos teatrales de los Trufaldines para la jura de Luis I como Príncipe de Asturias en 1709”, M. Nagore y V. Sánchez (coords.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, ICCMU, Madrid, 2014, pp. 101-114.
- _____. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. El siglo XVIII*, José M. Leza (ed.) Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009.
- _____. “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artígrama* nº12, Zaragoza, 1996-97, pp. 123-146.
- LOLO, B., “El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707”, *Recerca Musicològica*, XIX, 2009, pp. 159-184.
- _____. “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Madrid, 1990, pp. 117-132.
- LYNCH, J., *Los primeros Borbones: 1700-1759*. El País. Madrid, 2007.
- MADROÑAL, A., “Entremés y fiesta pública en el Madrid del siglo XVII (a propósito de la ‘Mojiganga de la boda’ en la Academia del Buen Retiro de 1638)”, *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 289-334.
- MAFRICI, M., “Maria Amalia di Sassonia, regina di Napoli e Sicilia, poi di Spagna”, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 70, 2008.

- MAGAUDDA A. y COSTANTINI, D., *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della Gazzetta (1675-1768)*, ISMEZ, Roma, 2010.
- MAIONE, P., “Il possesso della scena: Gente di teatro in musica tra Sei e Settecento”, *Drammaturgia*, ISSN 1122-9365, pp. 97-108. Firenze Universiti Press. Florencia, 2015.
- _____. “La Real Azienda: La Capella Musicale di Napoli tra Sei e Settecento”, *Cuaderni Cimarosa*, pp. 57-68. Avellino, 2015.
- _____. “Tra le carte della diplomacia napoletana la musica e il teatro “viaggianti” nell’Europa del Settecento”, publicación electrónica del proyecto ENBACH, disponible online
- _____. “La musica ‘viaggiante’ nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento”, *Studi Pergolesiani* 8. Ed. Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg y Luca Zopelli. Peter Lang International Academic Publishers. Berna, 2012.
- _____. “Giulia de Caro ‘seu Ciulla’ da commediante a cantarina. Osservazioni sulla condizione degli ‘Armonici’ nella seconda metà del Seicento”, *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXII, pp. 61-80. 1997.
- MAMCZARZ, I., *Le theatre Farnese de Parme et le Drame Musical Italien (1618-1732)*, Olski, Florencia, 1988
- _____. *Les Intermèdes Comiques Italiens au XVIIIe Siècle en France et en Italie*, Centre Nationale de la recherche scientifique, París, 1972.
- MARCELLO, B., *El teatro a la moda*. Versión castellana y ed. Stefano Russomanno. Alianza, Madrid, 2001.
- MARKSTROM, K., y ROBINSON, M., “Nicola Porpora”, *Grove Music Online*. Oxford University Press. 2001.
- MAROTTI, F. y ROMEI, G. *La commedia dell’arte e la società barocca. La professione del teatro*. Bulzoni Editore. Roma, 1994.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Siruela, Madrid, 2017.
- MARTÍNEZ SHAW, C. y ALFONSO MOLA, M., *Felipe V*, Arlanza Ediciones, Madrid, 2001.

- MATA INDURÁIN, C., “Teatro y fiesta en el siglo XVII, las comedias burlescas y el Carnaval”, *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 289-334.
- MAYORALGO, J.M., “Lanzas y media annata”, *Diputación Permanente y Consejo de la Grandeza de España* [sitio web].
- MELLACE, R., “Hasse’s Travels. Alps, Courts and Opera Houses”, C. Mahling (ed.), *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, Wissner Verlag, Augsburg, 2011, pp. 23-28.
- _____. “Musica e Politica. Hasse e la festa teatrale tra Napoli, Dresda e Vienna”, A. Colturato y A. Merlotti (ed.), *La festa teatrale del Settecento*, Librería Musicale Italiana, Lucca, 2011, pp. 105-128.
- _____. “Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto”, *Studi Pergolesiani* 5, ed. por Fertonani, C. y Toscani, C. pp. 187-210. Fondazione Pergolesi Spontini. Jesi, 2006.
- _____. *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L’Epos, 2004.
- MELONCELLI, R., “Gioacchino Cocchi”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, 1982.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P., “Fiestas Reales en la Valencia moderna. El espectáculo del poder de una monarquía ideal”, *Estudis: Revista de historia moderna*, nº20. Universidad de Valencia, 1994, pp. 323-327.
- _____. “Fiesta oficial e ideología del poder monárquico en la proclamación de Luis I en Valencia”, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen* vol.II, Universidad de Murcia, 1992, pp. 329-337.
- MOOSER, R. A., *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle. Vol. I, Des origines à la mort de Pierre III*. Ginebra, 1948.
- MORALES, N., “Felipe V en Sevilla. Una corte y una música itinerantes (1729-1733)”, *Sevilla y Corte: Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Casa Velázquez. Madrid, 2010.

- _____. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- MOUREAU, F., *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 60-63.
- NATALI, G., "Iacopo Angelo Nelli", *Enciclopedia Italiana*, 1934.
- NAVARRO BROTONS, V., "Antonio Bordazar de Artazú", Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*.
- NICHOLS, D. y HANSELL, S., "Hasse family", *Grove Music Online*, OUP, 2001.
- NICOLINI, F., "Troiano Acquaviva d'Aragona", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, 1960.
- OLIVA, G., *Un regno che è stato grande. La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia*, Mondadori Libri, Milán, 2012.
- ORTEGA, J., *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- OZANAM, D., *Les diplomates espagnols du XVIII siècle*, Madrid-Burdeos, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques, 1998.
- _____. "Los embajadores españoles en Francia durante el reinado de Felipe V", *Felipe V de Borbón, 1701-1746*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad, 2002.
- _____. *Los capitanes y comandantes generales de las provincias en la España del siglo XVIII*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad, 2008.
- _____. "Víctor Amadeo Ferrero Fieschi y de Saboya", Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*.
- PASQUINI, E., "Respinto da un impensato vento contrario in altro mare: Anton Raaff, il Farinelli e la Storia della musica di Giambattista Martini", *Recercare* XXIX/1-2, Roma, 2017, pp. 181-252.
- PATERNOSTRO, M., *Drammaturgia e vocalità nell'intermezzo napoletano (1711-1724): Gioacchino Corrado e Santa Marchesini*, tesis doctoral, Università degli studi di Firenze, 1992-93.

- PEDRERO-ENCABO, A., “Una nuova fonte degli ‘Essercizi’ di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Català (E-OC)”, *Fonti musicali italiane* 17, Società Italiana di Musicologia, 2012, pp.151-173.
- PIPERNO, F., “Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi”, *Studi di Storia dello Spettacolo*, La Lettere, Florencia, 2011, pp. 276-291.
- _____. “State and market, production and style: An interdisciplinary approach to eighteenth-century Italian opera history”, V. Johnson y J. Fulcher (eds.) *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge University Press, 2007, pp. 138-159.
- _____. “Opera Production to 1780”, L. Bianconi y G. Pestelli (eds.) *Opera production and its resources*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, pp. 60-64.
- _____. “Giovanni Battista Cavana”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- _____. “Santa Marchesini”, *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001.
- _____. “Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all’impresariato Barbaja”, *Il Teatro di San Carlo, Nápoles*, Guida, 1987, pp. 61-118.
- _____. “Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione de *La serva padrona*”, *Studi Pergolesiani*, Jesi, 1986, pp. 166-177.
- _____. “Buffe e buffi”. *Revista Italiana di Musicologia*, xviii (1982), 240-284.
- PITARRESI, G., *Edizione critica di L’ammalato immaginario, tre intermezzi per L’Ernelinda*, Edizioni ETS, Pisa, 2015.
- PRECHAC, Mr., *La noble venitienne ou la Bassette, histoire galante*. Ed. Claude Barbin. París, 1679.
- PROTA-GIURLEO, U., “Pietro Auletta”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, 1962.
- QUAZZA, R., “Giulio Alberoni”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, 1960.
- REGNARD, Jean-François. *Le Joueur, Les oeuvres de M. Regnard, tome I*. Ed. Pierre Ribou. París, 1708.

- RICCOBONI, L., *Observations sur la Comedie et sur le genie de Molière*, París, 1736.
- _____. *De la Réformation du Theatre*, Nueva ed. París, 1767.
- ROBINSON, M., “Nicola Porpora”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- ROBINSON, M.F., y LEONETTI, R., "Auletta, Pietro", *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- ROBINSON, M. y MONSON, D., “Gaetano Latilla”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Castalia. Madrid, 1998.
- ROMANELLO, M., “Elisabetta Farnese, regina di Spagna”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 42, 1993.
- ROSSELLI, J., “The beginnings of opera”, *The Cambridge Companion to Singing* de Potter, J., Cambridge University Press. Cambridge, 2000.
- SAMBRICIO, C., “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, *Archivo español de arte*, tomo 45, nº179, Madrid, CSIC, 1972, pp. 321-322.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, J., “La corte de Francia y su sistema a través de las instrucciones del príncipe de Campoflorido (1740), advertencias y circunstancias de un nuevo embajador en París”, *Patronazgo y clientelismo en la monarquía hispánica (siglos XVI-XIX)*, coord. por Imízcoz Beunza, J. M^a y Artola Renedo, A., 2016, pp. 321-364.
- SANCHO, J. L., “Los sitios reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini”, Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, pp. 175-196.
- _____. *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines, Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid, 1995.
- SARTORI, C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli. Cuneo, 1994.
- SCHNOEBELEN, A. et al., “Giuseppe Maria Buini”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

- SCOCCIMARRO, R., “Note sugli intermezzi comici per musica di Niccolò Jommelli: Don Trastullo, L’Uccellatrice, I due rivali”, *Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011)*. Ed. Gaetano Pitarresi, Edizioni del Conservatorio di Musica F. Cilea. Reggio Calabria, 2014.
- _____. “Di nuovo sugli intermezzi per musica de Niccolò Jommelli. Don Chichibio, L’Uccellatrice e le sue rielaborazioni. Le fonti, le strutture formali”, *Le Stagioni di Niccolò Jommelli, Atti del Convegno Napoli-Aversa, 5-7 dicembre 2014*. Turchini Edizioni. Nápoles, 2018.
- SELFIDGE-FIELD, E., *A new chronology of venecian opera and related genres, 1660-1760*, Standford University Press, 2007.
- SERRA DE MANRESA, V., “Aproximació als continguts bibliogràfics de les antigues biblioteques dels caputxins de Catalunya i Mallorca”, *Analecta sacra terraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, vol. 81, 2008, pp. 81-167.
- SHERGOLD, N. y VAREY, J., *Teatros y comedias en Madrid, 1699-1719: estudio y documentos*, Londres, 1985.
- SOMMER-MATHIS, A., “La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII”, T. Knighton y A. Mazuela (eds.) *Música i política a l’època de l’arxiduc Carles en el context europeu*, MUHBA Textures nº7, Barcelona, 2017, pp. 47-61
- _____. “Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón: pretensiones políticas y teatro cortesano”, *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 181-198.
- _____. “La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena”, Casares y Torrente (eds.) *La opera en España e Hispanoamérica* vol.1, ICCMU, Madrid, 2001, pp. 293-316
- _____. “Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección escénica y dirección artística”, Torrione (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 383-404.

- _____. “Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”, *Artigrama* nº12, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 45-78.
- SONNECK, O. G., *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*. Government Printing Office. Washington, 1914.
- STEIN, L.K., “Desmarest and the Spanish context: musical harmony for a World at War”, J. Duron e Y. Ferraton (eds.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand siècle*, Mardaga, Sprimont, 2005, pp. 75-106.
- STIFFONI, G.G., “La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de D. João V (1728-1740)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 7-8, 1997- 98, pp. 163-198.
- STROHM, R., *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.
- STUMPO, E., “Alderano Cibo Malaspina”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25 (1981).
- SUBIRÁ, J., *El teatro del Real Palacio (1849-1851): con bosquejo preliminar sobre la Música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Instituto Español de Musicología, Madrid, 1950.
- SUGRANYES FOLETTI, S., *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*, Tesis doctoral defendida en la UCM, Madrid, 2011.
- TARACHA, C., “El marqués de la Ensenada y los servicios secretos españoles en la época de Fernando VI”, *Brocar* nº25, 2001, pp. 109-122.
- TARLING, J., *The Weapons of Rethoric, a guide for musicians and audiences*, Corda Music, Hartfordshire, 2005.
- TAVIANI, F., *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 1991.
- TEDESCO, A., “Aventuras y desventuras de Cunegonda: seis versiones musicales de ‘La principessa fedele’ de Agostino Piovene”, *Concierto Barroco Estudios Sobre Musica Dramaturgia e Historia Cultural*, 2004, pp. 111-150.

- TORRENTE, A., “‘Misturadas de castelhanadas com o oficio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, 2010, pp. 193-236.
- _____. “‘Este es el Rey que los cielos te envían’: Música, política y religión en la Barcelona del Archiduque Carlos”, T. Knighton y A. Marazuela (eds.), *Música i política a l’època de l’arxiduc Carles en el context europeu*, La Central, Barcelona, 2007, pp. 79-112.
- _____. “Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”, *La pérdida de Europa: la Guerra de Sucesión por la monarquía española*, 2007.
- _____. *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francesco Corselli, 1743*, Patrimonio Musical Español, Alpuerto, Madrid, 2002.
- TORRENTE, Á. y DOMÍNGUEZ, J. M., “Fuentes teatrales de Jommelli en bibliotecas españolas: partituras y libretos”, *Niccolò Jommelli. L’esperienza europea di un musicista ‘filosofo’, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria 7-8 ottobre 2011)*, ed. Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «Francesco Cilea», 2014, pp. 419-435.
- TORRES GUERRA, A., “Francesco Battaglioli en la Ópera de París”, en *Norba-Arte* 18-19 (1998-99), pp. 244-256.
- TORRIONE, M., *Francesco Battaglioli. Escenografías para el Real Teatro del Buen Retiro*, catálogo de la exposición de Battaglioli en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013.
- _____. *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*. Aulica. Versailles, 2009.
- _____. “‘Como a vuestra Magestad le gustan las comedias’. Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725”, *Felipe V y su tiempo*. Congreso Internacional. Ed. Eliseo Serrano, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 753-789.
- _____. “De Felipe de Anjou, ‘enfant de France’ a Felipe V. La educación de Telémaco” J. M. Morán Turina (coord.) *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 41-88
- _____. *España festejante: el siglo XVIII*. Diputación de Málaga, 2000.

- _____. “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli”, *Reales Sitios* nº143, Madrid, 2000, pp. 40-51.
- _____. “El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida”, *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, CEDMA, 2000. pp. 295-322.
- _____. “Isabel Farnesio en el ‘Palacio viejo’ del Duque de Osuna: 1746-1747. Tres planos de Virgilio Rabaglio y un coliseo privado”, *Archivo Español de Arte*, LXXII, 287, 1999, pp. 243-262.
- _____. *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700 – 1759)*. Ed. C.R.I.C. & Ophrys. París, 1998.
- _____. “La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi), *Archivo español de arte*, LXIX, 275, Madrid, 1996, pp. 323-333.
- TORRIONE, M., y SANCHO, J.L., 1744-1746. *De una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones*. Patrimonio Nacional. Madrid, 2010.
- TOSCANI, C., *Edizione critica di L’impresario delle Canarie, due intermezzi di Pietro Metastasio per Didone abbandonata*. Edizioni ETS. Pisa, 2016.
- _____. *Edizione critica di La Finta Tedesca, tre intermezzi per Attalo re di Bitinia*. Edizioni ETS. Pisa, 2014.
- _____. “Alla turca: varianti italiane di un idioma musicale europeo”, *Le arti della scena e l’esotismo in età moderna*, de Cotticelli, F. y Maione, P. Turchini Edizioni. Nápoles, 2006.
- TROY, C. E., *The Comic Intermezzo*. UMI Research Press. Michigan, 1979.
- TUFANO, L., “L’intermezzo, Napoli e l’Europa”, pp. 274-277.
- UBILLA Y MEDINA, A., *Sucesión de el rey D. Phelipe V nuestro señor en la corona de España: diario de sus viajes desde Versailles a Madrid, el que executó para su feliz casamiento, jornada a Nápoles, a Milán, y a su exercito, successos de la campaña y su vuelta a Madrid*, Libro cuarto, Madrid, 1704.
- VÁZQUEZ MARÍN, J., *El Madrid cotidiano del siglo XVIII*. Sapere Aude. Oviedo, 2018.

- VERDÚ, M., “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Congreso Madrid-Aranjuez, abril 1987, Madrid, 1987, pp. 803-810.
- VICHI, A. M., *Glia Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia, 1977.
- VITALI, C., *La solitudine amica. Lettere de Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli*, Sellerio editore, Palermo, 2000.
- WADSWORTH, P.A., *Molière and the Italian Theatrical Tradition*, Summa, Birmingham, 1987.
- WALLNIG, J., “Der homo ludens in der Oper: Essayistische Anmerkungen zu Spielen auf der Opernbühne” en *Homo Ludens*, Band X: “Automatenspiele”. Ed. Günther G. Bauer, Musikverlag Bernd Katzbichler. Munich, 2000.
- WARREN, V., “Gender and Genre in Susanna Centlivre’s The Gamster and The Basset Table”. *Studies in English Literature, 1500-1900. Vol. 43, n°3, Restoration and Eighteenth Century*. Rice University, 2003.
- WEABER, J., “Opera and ballet to the death of Gluck”, *The Cambridge companion to French Music*, Cambridge, 2015.
- WEAVER, R.L., “Florence. The Compagnia Nazionale Toscana, 1750-65”, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- _____. “Bartolomeo Felici”, *New Grove Online*, Oxford University Press, 2001.
- WEISS, P., *L’opera italiana nel ‘700*, Raffaele Mellace (ed.), Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2013.
- _____. “Gioacchino Cocchi”, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- WILBOURNE, E., *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell’Arte*, Chicago University Press, 2016.
- WINTER, S., *Jacopo Angelo Nelli. La serva padrona*, Biblioteca Pregoldoniana n°13, Lineadacqua edizioni, Venecia, 2015.
- ZABALA, A., *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1960.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



EL INTERMEZZO EN LA CORTE DE ESPAÑA
1738 – 1758

Tesis doctoral presentada por

María Teresa Casanova Sánchez de Vega

Realizada bajo la dirección de

Dr. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande
Dr. José María Domínguez Rodríguez

Volumen II: Apéndices documentales

Madrid, 2019

ÍNDICE DE CONTENIDOS

ÍNDICE DE CONTENIDOS	1
APÉNDICE DOCUMENTAL nº1: Inventario de intermezzi representados en el entorno cortesano español (1728-1758).....	3
APÉNDICE DOCUMENTAL nº2: Tablas de representaciones de los bufos que trabajaron en Madrid entre 1738 e 1758.	17
Abreviaturas de ciudades y teatros:.....	17
1.- Cronología de representaciones de Santa Marchesini (1706-1747)	19
2.- Cronología de representaciones de Tomaso Garofalini (1731-1758)	22
3.- Cronología de representaciones de Elena Pieri (1737-1756).....	23
4.- Cronología de representaciones de Rosa Puccini (1752-1770)	24
5.- Cronología de representaciones de Michele Zanca (1751-1784).....	25
APÉNDICE DOCUMENTAL nº3: Inventario de los intermezzi comprados por los agentes diplomáticos de Carlos de Borbón en 1739 para la biblioteca musical del Palacio Real de Nápoles	27
APÉNDICE DOCUMENTAL nº4: Tablas de representaciones de los intermezzi.....	31
1.- Intermezzo de Dorina y Nibbio: <i>L'impresario delle Canarie</i>	31
2.- Intermezzo de Scintilla y D. Tabarano: <i>Don Tabarano</i>	32
3.- Intermezzo de Rosmene y Gerondo: <i>Il matrimonio per forza</i>	32
4.- Intermezzo de Erighetta y D. Chilone: <i>L'ammalato immaginario</i>	33
5.- Intermezzo de Lucilla y Pandolfo: <i>Il tutore e la pupilla</i>	33
6.- Intermezzo de Larinda y Vanesio	34
7.- Intermezzo de Dorilla y Balanzone: <i>La serva scaltra</i>	34
8.- Intermezzo de Arrighetta y Cespullo: <i>Il baron Cespullo</i>	34
9.- Intermezzo de Grilletta y Porsugnacco: <i>Monsieur de Porsugnacco</i>	34
10.- Intermezzo de Carlotta y Pantaleone: <i>I due dottori</i>	35
11.- Intermezzo de Merlina y Galoppo: <i>La fantesca</i>	36
12.- Intermezzo de Serpina y Uberto: <i>La serva padrona</i>	36
13.- Intermezzo de Livietta y Tracollo: <i>La contadina astuta</i>	37
14.- Intermezzo de Pericchitta y Bertone: <i>Il cavalier Bertone</i>	38
15.- Intermezzo de Dalina y Balbo: <i>La burla da vero</i>	38
16.- Intermezzo de Mergellina y Narciso: <i>L'uccellatrice</i>	38
17.- Intermezzo de Arsenia, D. Trastullo y Giambarone: <i>Don Trastullo</i>	39

18.- Intermezzo de Serpilla y Bacocco: <i>Il giocatore</i>	39
19.- Intermezzo de Dulcinea y Cuoco: <i>La preziosa ridicola</i>	40
20.- Intermezzo de Vespina, Tulipano y Giorgino: <i>L'ortolanella astuta</i>	41
21.- Intermezzo de Lucilla, D. Frullone y Pandolfo: <i>Don Frullone</i>	41
APÉNDICE DOCUMENTAL nº5: Análisis comparativo estructural de libretos de intermezzi	43
APÉNDICE DOCUMENTAL nº6: Identificación de los intermezzi del inventario de Farinelli	49
APÉNDICE DOCUMENTAL nº7: Intermezzi del inventario de la Real Cámara de Fernando VII	53
APÉNDICE DOCUMENTAL nº8: Plantillas instrumentales de los manuscritos musicales de la RB	55
APÉNDICE DOCUMENTAL nº9: Edición de tres intermezzi	59
1.- Johann Adolf Hasse: <i>Il baron Cespullo</i>	61
2.- Niccolò Jommelli: <i>Il giocatore</i>	131
3.- Bartolomeo Felici: <i>Don Frullone</i>	221

APÉNDICE DOCUMENTAL nº1: Inventario de intermezzi representados en el entorno cortesano español (1728-1758)

El catálogo se organiza en fichas que siguen el siguiente modelo:

Título (nº de intermezzi)

Número del catálogo de Sartori

Ciudad: lugar, fecha de representación

(cuando existe)

C: Cantantes: *personaje interpretado*

NP: *Personajes que non parlano*

M: Compositor

L: Libretista

Imp: Nombre del impresor

I: Idioma del texto

T: Traductor

D: Nombre del autor de la dedicatoria (si lo hubiera) e persona a la que se dedica el libreto. Cuando el autor de la dedicatoria no se conoce, se indica sólo el nombre del dedicatario precedido de la preposición “a”.

Fl: Fuentes-Libretos: ejemplares de los libretos localizados con indicación de su signatura topográfica cuando se conoce, según las siglas RISM. La sigla indicatoria del país se especifica sólo al principio de la serie de libretos conservados en un mismo país.

Fm: Fuentes-Música: partituras

Observaciones bibliográficas e documentales.

Cuando no se conoce la fecha exacta del estreno, se indica una fecha aproximada entre corchetes.

1.- Folla Real (3)

Valencia: Palacio Real, 25-10-1728

C: *Serpilla, Bacocco, Creperio, Dorilla, Zelto*
M: Corradini, Francesco
Imp: Bordazar, Antonio
I: italiano-español
D: a Isabel Farnesio
Fl: E-Mn T/24074, Vbv XVIII/1687(10)

Referencias a este intermezzo se encuentran en Cotarelo, 1917, p. 270; y en los estudios dedicados al cultivo de la ópera italiana en Valencia, especialmente en Bombi, 2004.

2.- Lesbina e Creperio

Valencia: Palacio Real, 19-12-1728

C: *Lesbina, Creperio*
M: Corradini, Francesco
Imp: Bordazar, Antonio
I: italiano
D: a Felipe V
Fl: E-Mn T/14604

El intermezzo está inserto en el libreto del melodrama *El emperador Oton en un real sitio cerca de Roma*, entre los actos I e II. No está el libreto completo, sino un resumen argumental. Referencias a este intermezzo se encuentra en Bombi, 2004.

3.- Rita e Prudencia

Valencia: Palacio Real, 19-12-1728

C: *Rita, Prudencia*
M: Corradini, Francesco
Imp: Bordazar, Antonio
I: napolitano
D: a Felipe V
Fl: E-Mn T/14604

El intermezzo está inserto en el libreto del melodrama *El emperador Oton en un real sitio cerca de Roma*, entre los actos II e III. No está el libreto completo, sino un resumen argumental. Referencias a este intermezzo se encuentra en Bombi, 2004.

4.- Bacocco (3)

Valencia: Palacio Real, 11-11-1731

C: *Serpilla, Bacocco, Dorilla*
M: Corradini, Francesco
Imp: Bordazar, Antonio
I: italiano
D: a Carlos de Borbón
Fl: E-Sag Estado leg.7690

Referencias a este intermezzo se encuentran en los estudios dedicados al cultivo de la ópera italiana en Valencia, especialmente en Bombi, 2004.

5.- La scuola d'amore (2)

Sevilla: Real Alcázar, 20-2-1732

C: *Despina, Fileno, Pasquella, Batocco*
M: Scarlatti, Domenico
L: Litalno Pastore, Arcade [Tomasi da Lucca, Giuseppe Maria]
Imp: Blas de Quesada, Juan Francisco
I: italiano
D: a los Príncipes de Asturias
Fl: E-RAH 9-3525(9)

Este intermezzo no consta en ningún registro, sólo se menciona en el inventario de Farinelli, con los nombres de los personajes, publicado en Capelletto, 1995, p. 216.

6.- El impressario de las Canarias (2)

Madrid: Caños Peral, [21-5-1738]

C: Marchesini, Santa: *Dorina*, Garofalini, Tomaso: *Nibbio*
L: Metastasio, Pietro
I: italiano-español
T: Poma, Giuseppe
Fl: I-Rsc Carv.8174

Este intermezzo no consta en ningún registro, su reciente localización permite fechar esta representación desconocida hasta el momento e adelantar la representación del intermezzo de Metastasio un año.

7.- Don Tabarano (2)

Madrid: Caños Peral, [25-10-1738]

C: Marchesini, Santa: *Scintilla*; Garofalini, Tomaso: *Tabarano*
NP: *Lucindo, Corbo*
M: Hasse, Johann Adolf
L: Saddumene, Bernardo
I: italiano-español
D: Maza, Juan María a Doña Francisca Bibiana Pérez de Guzmán, Duquesa de Osuna
Fl: E-Mn T/24553
Fm: E-Mp MUS/MSS/427

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 212; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 47. Carreras fue el primero en señalar esta fecha de representación, en CARRERAS, 1996, p. 101.

8.- Intermezzo

Madrid: Retiro, 19-12-1738

C: Marchesini, Santa; Garofalini, Tomaso

Este intermezzo fue representado junto al *Alessandro nell'Indie* de Corselli durante las celebraciones de cumpleaños de Felipe V. Véase Carreras, 2000, pp. 330-331.

9.- Intermezzo

Madrid: Retiro, 28-12-1738

C: Marchesini, Santa; Garofalini, Tomaso

Véase Carreras, 2000, p. 331.

10.- L'empresario delle Canarie (2)

Sartori 12903

Madrid: Pardo, invierno 1739

C: Marchesini, Santa: *Dorina*; Garofalini, Tomaso: *Nibbio*
M: [Lotti, Antonio]
L: Salvi, Antonio
I: italiano
Fl: I-Ms
Fm: E-Mp MUS/MSS/437

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli publicado en Capelletto, 1995, p. 212; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

11.- Il matrimonio per forza (3)

Madrid: Pardo, invierno 1739

C: Marchesini, Santa: *Rosmene*; Garofalini, Tomaso: *Gerondo*
NP: *Lindoro*
L: Buini, Giuseppe Maria
I: italiano
Fl: E-Tp 23878

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; y en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217.

12.- L'ammalato immaginario (3)

Madrid: Pardo, invierno 1739

C: Marchesini, Santa: *Erighetta*; Garofalini, Tomaso: *Don Chilone*
NP: *Lesbin*
L: Salvi, Antonio
I: italiano
Fl: E-Tp 4-11019

En el inventario de Farinelli está atribuido a Orlandini, aunque podría tratarse de otra obra, publicado en Capelletto, 1995, p. 217.

13.- Intermezzo

Madrid: Retiro, noviembre 1739

M: Porpora, Nicola

Este intermezzo fue representado durante las celebraciones de boda del Infante Felipe con Luisa Isabel de Francia. Véase catálogo de obras de Porpora de Robinson, 2000, e Prota-Giurleo, 1962.

14.- Intermezzo

Madrid: Retiro, noviembre 1739

M: Auletta, Pietro

Este intermezzo fue representado durante las celebraciones de boda del Infante Felipe con Luisa Isabel de Francia. Véase catálogo de obras de Auletta de Robinson, 2000, e Prota-Giurleo, 1962.

15.- Il Tutore, ossia La pupilla (2)

Sartori 24139

Madrid: Pardo, invierno 1740

C: Marchesini, Santa: *Lucilla*; Garofalini, Tomaso: *Pandolfo*
NP: *Mosca*
M: Hasse, Johann Adolf
Imp: Peralta, Diego
I: italiano
D: a Sus Majestades Católicas
Fl: E-Tp 4-25060(18), I-Rsc
Fm: E-Mp MUS/MSS/433

Mellace atribuye el texto a Bernardo Saddumene, véase Mellace 2004, p. 438. Este intermezzo se representó en la corte ducal de Parma en 1734 e, durante las celebraciones de boda de Carlos de Borbón e M^a Amalia de Sajonia, en Dresde en 1738. Este intermezzo consta en Broschi, 1758, p. 106; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 212; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

16.- Vanesio e Larinda (3)

Madrid: Pardo, invierno 1740

C: Marchesini, Santa: *Larinda*; Garofalini, Tomaso: *Vanesio*
M: [Hasse, Johann Adolf]
L: Salvi, Antonio
Imp: Peralta, Diego
I: italiano
D: a Sus Majestades Católicas
Fl: E-Tp 4-23183(2)

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; e en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217.

17.- La serva scaltra o La moglie a forza (3)

Madrid: Pardo, invierno 1740

C: Marchesini, Santa: *Dorilla*; Garofalini, Tomaso: *Balanzone*
M: [Hasse, Johann Adolf]
L: Silvani, Francesco
Imp: Peralta, Diego
I: italiano

D: a Sus Majestades Católicas

Fl: E-Mp CAJ/FOLL8/161(9)

Fm:

Fue el primer libreto de la corte española en que se detalló el nombre del compositor. Este intermezzo consta en Broschi, 1758; y en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 216.

18.- Il baron Cespuglio (2)

Sartori 3763

Madrid: Retiro, 20-1-1747

C: Marchesini, Santa: *Arrighetta*; Garofalini, Tomaso: *Cespullo*

NP: *Trinca*

M: Hasse, Johann Adolf

Imp: Mojados, Lorenzo Francesco

I: italiano

Fl: E-Tp 4-22897; US-Wc ML50.2.B257 H4 (Case)

Fm: E-Mp MUS/MSS/430

El manuscrito musical de la RB es el único localizado hasta el momento de este intermezzo. Este intermezzo consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

19.- La serva padrona (2)

Madrid: Retiro, 1747

C: Marchesini, Santa: *Serpina*; Garofalini, Tomaso: *Uberto*

NP: *Vespone*

M: Pergolesi, Giovanni Battista

L: Federico, Gennaroantonio

Fm: E-Mp MUS/MSS/425 e 390

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 47.

20.- La contadina astuta (2)

Madrid: Retiro, carnaval 1748

C: Pieri, Elena: *Livietta*; Garofalini, Tomaso: *Tracollo*

NP: *Sulpice, Nerina*

M: Pergolesi, Giovanni Battista

L: Mariani, Tomaso

Imp: Mojados, Lorenzo Franceso
I: italiano
Fl: E-Mn T/24134; Tp 22314
Fm: E-Mp MUS/MSS/423

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli –hay dos copias: *Il Tracollo e Il ladro*–, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 47.

21.- Il cavalier Bertone (3)

Sartori 5306

Madrid: Retiro, 23-9-1748

C: Pieri, Elena: *Pericchita*; Garofalini, Tomaso: *Bertone*
NP: *Damigella*
M: Cocchi, Gioacchino
L: Belmuro, Andrea
Imp: Mojados, Lorenzo Franceso
I: italiano
D: a Fernando VI
Fl: E-Mn T/24135; Tp 22314
Fm: E-Mp MUS/MSS/436

Este intermezzo consta en Broschi, 1758; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 47. En el inventario de Farinelli consta el intermezzo homónimo, atribuido a F. Mancini, publicado en Capelletto, 1995, p. 217.

22.- Il Monsieur de Porsugnacco (3)

Madrid: 1748-1750

C: Pieri, Elena: *Grilletta*; Garofalini, Tomaso: *Porsugnacco*
M: Hasse, Johann Adolf
Fm: E-Mp MUS/MSS/292

Sólo consta en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p.217.

23.- Il cavalier Bertone (3)

Madrid: Retiro, 23-9-1749

C: Pieri, Elena: *Pericchita*; Garofalini, Tomaso: *Bertone*
NP: *Damigella*
M: Cocchi, Gioacchino

L: Belmuro, Andrea
Fm: E-Mp MUS/MSS/436

24.- I due dottori (2)

Sartori 8483

Madrid: Retiro, carnaval 1750

C: Pieri, Elena: *Carlotta*; Garofalini, Tomaso: *Pantaleone*
NP: *Ussaro*
M: Hasse, Johann Adolf
L: Silvani, Francesco
Imp: Mojados, Lorenzo Franceso
I: italiano
Fl: E-Cat M598/23; I-Bc Lo.6256
Fm: E-Mp MUS/MSS/440

Se trata del intermezzo *La finta tedesca*. Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 47.

25.- La serva scaltra, o La moglie a forza (3)

Sartori 21848

Madrid: Retiro, carnaval 1750

C: Pieri, Elena: *Dorilla*; Garofalini, Tomaso: *Balanzone*
M: Hasse, Johann Adolf
L: Silvani, Francesco
Imp: Mojados, Lorenzo Franceso
I: italiano
Fl: I-Bc Lo.7141

Consta en Broschi, 1758; y en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 216.

26.- La fantesca (3)

Sartori 8483

Madrid: Retiro, 1750

C: Pieri, Elena: *Merlina*; Garofalini, Tomaso: *Galoppo*
NP: *Vespa*
M: Hasse, Johann Adolf
L: Saddumene, Bernardo
Imp: Mojados, Lorenzo Franceso

I: italiano
Fl: E-Tp 24250
Fm: E-Mp MUS/MSS/429

Se trata del intermezzo *Il capitán Galoppo*. Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

27.- Il Giocatore (2)

Madrid: Retiro, 23-9-1751

C: Pieri, Elena: *Serpilla*; Garofalini, Tomaso: *Bacocco*
M: Jommelli, Niccolò
L: Salvi, Antonio
Imp: Escribano, Miguel
I: italiano
Fl: E-Tp 22334
Fm: E-Mp MUS/MSS/435

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli –constan el de Jommelli y el de Orlandini–, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48. Véase Torrente-Domínguez, 2010.

28.- Ciascheduno al suo negozio (2)

Madrid: Retiro, 4-12-1751

C: Pieri, Elena: *Eurilla*; Garofalini, Tomaso: *Tiburzio*
NP: *Quattro maghi, vestiti a strana Foggia. Rappresentanti, uno francese, l'altro tedesco, il terzo italiano, e l'ultimo spagnolo. Una comparsa, che rappresenterà una statua d'oro, delle due che stanno nel tempio. Due sediarrii. Un servitore di Tiburzio. Tre prettici medici vestiti a strana Foggia, tra quali starà Ciseduno al suo negozio.*
M: Latilla, Gaetano
Imp: Mojados, Lorenzo Franceso
I: italiano
D: a Fernando VI
Fl: E-Mn T/11592, T/24080
Fm: E-Mp MUS/MSS/439

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli –como *Eurilla e Tiburzio*, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

29.- La burla da vero (2)

Sartori 4295

Madrid: Retiro, 23-9-1754

C: Pieri, Elena: *Dalina*; Garofalini, Tomaso: *Balbo*

M: Cocchi, Gioacchino

Imp: Mojados, Lorenzo Francesco

I: italiano

Fl: E-Mn T/23804; I-Fm

Fm: E-Mp MUS/MSS/432

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

30.- La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco (2)

Madrid: Retiro, 23-9-1756

C: Pieri, Elena: *Dulcinea*; Garofalini, Tomaso: *Cuoco*

NP: *Zerbinetta*

M: Corselli, Francesco

L: Trotti, Giovanni Battista

Imp: Escribano, Miguel

I: italiano

Fl: E-Tp 24241

Fm: E-Mp MUS/MSS/428

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete” *Il Cuoco*, p. 48.

31.- L’uccellatrice (2)

Madrid: 1750-1757

M: Jommelli, Niccolò

Fm: E-Mp MUS/MSS/424

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 47.

32.- Don Trastullo (2)

Madrid: Retiro, [23-9-1757]

C: Puccini, Rosa: *Arsenia*; Garofalini, Tomaso: *Don Trastullo*; del Zanca, Michele: *Giambarone*

M: Jommelli, Niccolò

Fm: E-Mp MUS/MSS/434

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

33.- L’ortolanella astuta (2)

Sartori 17583

Madrid: Retiro, 1758

C: Puccini, Rosa: *Vespina*; Garofalini, Tomaso: *Tulipano*; Zanca, Michele: *Giorgino*

M: Valenti, Niccolò

L: Casorri, Ferdinando

Imp: Escribano, Miguel

I: italiano

Fl: E-Mn T/23792

Consta en Broschi, 1758; en el inventario de Farinelli, publicado en Capelletto, 1995, p. 217; y en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “sainete”, p. 48.

34.- Don Frullone (2)

Madrid: 1757-1758

C: *Lucilla, Pandolfo, Don Frullone*

M: Felice, Bartolomeo

L: Casorri, Ferdinando

Fm: E-Mp MUS/MSS/344

Solo consta en el *Inventario de Fernando VII*, clasificado como “óperas encuadernadas a la rústica”, p. 44.

35.- Don Tabarano (2)

Madrid: 1747-1756

C: Pieri, Elena: *Scintilla*; Garofalini, Tomaso: *Tabarano*

NP: *Lucindo, Corbo*

M: Hasse, Johann Adolf

L: Saddumene, Bernardo

Fm: E-Mp MUS/MSS/427

36.- Il tutore e la pupilla (2)

Madrid: 1747-1756

C: Pieri, Elena: *Lucilla*; Garofalini, Tomaso: *Pandolfo*

NP: *Mosca*

M: Hasse, Johann Adolf

Fm: E-Mp MUS/MSS/433

APÉNDICE DOCUMENTAL nº2: Tablas de representaciones de los bufos que trabajaron en Madrid entre 1738 e 1758.

Durante los veinte años de cultivo sistemático del género intermezzo en la corte española, trabajaron en Madrid cinco especialistas bufos que tuvieron un importante papel en el éxito del género y aportaron, en ocasiones, algunas de las obras del repertorio. Como eslavones principales en el proceso productivo y en la difusión del repertorio, es imprescindible conocer su trayectoria artística. En primer lugar, las representaciones anteriores a su llegada a Madrid indican, qué repertorio interpretaron, en qué lugares, y qué otros bufos pudieron haber influido en sus técnicas de actuación. En segundo lugar, las representaciones posteriores a su estancia en Madrid muestran, en algunas ocasiones, cómo difundieron algunas de las obras del repertorio que habían interpretado en la corte española.

A excepción de la famosa bufa Santa Marchesini, cuya trayectoria italiana sí había sido estudiada por Piperno, las de los otros cuatro cantantes no habían sido analizadas hasta el momento. Este apéndice incluye una cronología completa de representaciones de cada uno de los cinco bufos que constituye una fuente práctica para posteriores estudios. Las tablas incluyen: año de representación; teatro; repertorio; rol interpretado; bufos acompañantes, en el caso de intermezzi o *scene buffe*; compositor de la música; y, en su caso, drama junto al que se representó la obra.

Los nombres de las ciudades y teatros se han abreviado por razones prácticas, respondiendo a las siguientes abreviaturas:

Abreviaturas de ciudades y teatros:

BO-F	Bolonia, teatro Formagliari
BO-M	Bolonia, teatro Malvezzi
BO-MR	Bolonia, teatro Marsigli Rossi
BS	Brescia, teatro
BS-AE	Brescia, teatro dell' Accademia degli Erranti
FA-F	Fano, teatro della Fortuna
FE-B	Ferrara, teatro Bonacossi
FI-A	Florenia, teatro degli Arrischiati
FI-BO	Florenia, teatro di Borgo Ognisanti

FI-C	Florenzia, teatro Cocomero
FI-P	Florenzia, teatro Pergola
FZ-AR	Faenza, teatro dell'Accademia dei Remoti
GE-F	Genova, teatro Falcone
GE-SA	Genova, teatro San Agostino
LI-SS	Livorno, teatro San Sebastiano
LO-HM	Londres, teatro Hay-Market
LU-T	Lucca, teatro
M-BR	Madrid, teatro del Buen Retiro
MI-D	Milán, teatro Regio Ducale
MO-Mo	Modena, teatro Molza
MN-D	Mantua, teatro Ducale
NA-F	Nápoles, teatro dei Fiorentini
NA-N	Nápoles, teatro Nuovo
NA-Pal	Nápoles, Palazzo Reale
NA-Pie	Nápoles, teatro Piedimonte
NA-SB	Nápoles, teatro San Bartolomeo
PC-D	Piacenza, teatro Ducale
PD	Padua, teatro
PD-N	Padua, teatro Nuovo
PE-NA	Perugia, teatro dei Nobili dei Casino
PM-SC	Palermo, teatro Santa Cecilia
PR-D	Parma, teatro Ducale
PRA	Prato, teatro
PT-R	Pistoia, teatro dell'Accademia Risvegliati
RE-P	Reggio Emilia, teatro pubblico
RM-C	Roma, teatro Capranica
RM-P	Roma, teatro Pace
RM-V	Roma, teatro Valle
TO-C	Turín, teatro Carignano
TO-R	Turín, teatro Regio
VE-SA	Venecia, teatro Sant' Angelo
VE-SB	Venecia, teatro San Benedetto
VE-SC	Venecia, teatro San Cassiano
VE-SM	Venecia, teatro San Moisè
VE-SS	Venecia, teatro San Samuele

1.- Cronología de representaciones de Santa Marchesini (1706-1747)

AÑO	TEATRO	INTERMEZZO / SCENE BUFFE	ROL	BUFO	MÚSICA	DRAMA
1706	VE-SC	<i>Grimora e Erbosco</i>	Grimora	Cavana	Lotti	<i>Sidonio</i>
1707	VE-SC	<i>Dragontana e Policrone</i>	Dragontana	Cavana	Lotti	<i>Achille placato</i>
1707	VE-SC	<i>Erighettae Don Chilone</i>	Erighetta	Cavana	Gasparini	<i>Anfitrione</i>
1707	VE-SC	<i>Melissa e Serpillo</i>	Melissa	Cavana	Gasparini	<i>L'amor generoso</i>
		<i>Grilleta e Serpillo</i>	Grilleta			
1707	VE-SC	<i>Catulla e Lardone</i>	Catulla	Cavana	Orlandini	<i>Teuzzone</i>
		<i>Grilleta e Serpillo</i>	Grilleta		Gasparini	
1707	VE-SC	<i>Lisetta e Astrobolo</i>	Lisetta	Cavana	Gasparini	<i>Taican re della Cina</i>
1708	VE-SC	<i>Grilleta e Serpillo</i>	Grilleta	Cavana	Lotti	<i>Flavio Antico</i>
		<i>Pollastrella e Parpagnacco</i>	Pollastrella		Gasparini	<i>Olibrio</i>
1708	VE-SC	<i>Vespetta e Pimpinone</i>	Pollastrella	Cavana	Albinoni	<i>Astarto</i>
		<i>Catulla e Lardone</i>	Catulla			
1709	VE-SC	<i>Vespetta e Pimpinone</i>	Vespetta	Cavana	Albinoni	<i>Il falso Tiberino</i>
		<i>Polastrella e Parpagnacco</i>	Polastrella		Gasparini	
1709	VE-SC	<i>Catulla e Lardone</i>	Catulla	Cavana		<i>Engelberta</i>
		<i>Polastrella e Parpagnacco</i>	Polastrella		Gasparini	
		<i>Brunetta e Burlotto</i>	Brunetta			
1709	NA-SB	<i>Aurilla e Fileno</i>	Aurilla	Cavana	Scarlatti	<i>L'amor volubile</i>
1709	NA-Pal	<i>Violetta e Nardo</i>	Violetta	Cavana	Scarlatti	<i>Trattenimento musicale</i>
1709	NA-Pal	<i>Despina e Niso</i>	Despina	Corrado	Scarlatti	<i>L'amor generoso</i>
1709	NA-SB	<i>Lisetta e Astrobolo</i>	Lisetta	Cavana	Albinoni	<i>Astarto</i>
1710	NA-SB	<i>Gerina e Mustafà</i>	Gerina	Cavana	Scarlatti	<i>La principessa fedele</i>
1710						
1710	NA-SB	<i>Drusilla e Velasco</i>	Drusilla	Mozzi	Orefice	<i>La pastorella al soglio</i>
1710	NA-SB	<i>Flora e Bleso</i>	Flora	Mozzi	Mancini	<i>Mario fuggitivo</i>
1711	NA-SB	<i>Perletta e Liso</i>	Perletta	Mozzi	Porpora	<i>Flavio Anicio Olibrio</i>
1711	NA-SB	<i>Lidia e Ircano</i>	Lidia	Corrado	Bononcini	<i>L'Abdolomino</i>
1711	NA-Pie	<i>Dorina e Delbo</i>	Dorina		Fago	<i>La Cassandra indovina</i>
1711	NA-SB	<i>Grilletta e Linco</i>	Grilletta	Corrado	Gasparini	<i>Ambleto</i>
1711	NA-SB	<i>Belinda e Rullo</i>	Belinda	Corrado	De Bottis	<i>L'Eraclio</i>
1712	NA-SB	<i>Dalina e Alfasio</i>	Dalina	Corrado	Mancini	<i>Selim, re d'Ormuz</i>
1712	VC-Gra	<i>Vespetta e Pimpinone</i>	Vespetta	Cavana		<i>Peribea in Salamina</i>
1712	NA-SB	<i>Delfina e Besso</i>	Delfina	Corrado	Lotti	<i>La forza del sangue</i>
1712	NA-SB	<i>Rosetta e Malorgo</i>	Rosetta	Corrado	Giordano	<i>La vittoria d'amor coniugale</i>
1713	NA-SB	<i>Rubina e Pincone</i>	Rubina	Corrado	F. Feo	<i>Amor tirannico</i>
1713	NA-SB	<i>Zaffira e Lesbo</i>	Zaffira	Corrado	Mancini	<i>Agrippina</i>
1713	NA-Pal	<i>Farfalletta e Dragasso</i>	Farfalletta	Cavana	Lotti	<i>Artaserse, re di</i>

						<i>Persia</i>
1713	NA-SB	<i>Rosina e Flacco</i>	Rosina	Cavana	Lotti - Scarlatti	<i>Porsenna</i>
1713	NA-SB	<i>Armila e Rafo</i>	Armila	Cavana	Mancini	<i>Il gran Mogol</i>
1714	NA-SB	<i>Pericca e Varrone</i>	Pericca	Cavana	Scarlatti	<i>Scipione nelle Spagne</i>
1714	NA-SB	<i>Cirilla e Arpasso</i>	Cirilla	Corrado	Leo	<i>Pisistrato</i>
1714	NA-SB	<i>Dalisa e Breno</i>	Dalisa	Corrado	Scarlatti	<i>Arminio</i>
1714	NA-SB	<i>Gerilda e Gildo</i>	Gerilda	Corrado	Mancini	<i>Il Vincislao</i>
1715	NA-SB	<i>Dorilla e Orcone</i>	Dorilla	Corrado	Scarlatti	<i>Tigrane</i>
1715	NA-Pal	<i>Rosinda e Nesso</i>	Rosinda	Corrado	Gasparini	<i>L'Eumene</i>
1715	NA-SB	<i>Lauretta e Corrado</i>	Lauretta	Corrado	Ziani	<i>Il duello d'amore e di vendetta</i>
1715	NA-SB	<i>Dulcinea e Cuoco</i>	Dulcinea	Corrado	Orlandini	<i>I veri amici</i>
1716	NA-SB	<i>Armilla e Bleso</i>	Armilla	Corrado	Scarlatti	<i>Carlo re d'Alemagna</i>
1716	FI-C	<i>Nerina e Cimone</i>	Nerina	Rossi	¿?	<i>Astianatte</i>
1716	BS	[intermezzi]		Cavana	¿?	<i>Tomiri amante inimica</i>
1717	GE-SA	<i>Dalina e Alfasio</i>	Dalina	Cavana	¿?	<i>Engelberta</i>
1717	GE-SA	<i>Gerilda e Gildo</i>	Gerilda	Corrado	Mancini	<i>Venceslao</i>
1717	MO-Mo	<i>Drosilla e Velasco</i>	Drosilla	Cavana	¿?	<i>Il Fernando</i>
1717	MI-D	<i>Drusilla e Sempronio</i>	Drusilla	Cavana	Gasparini	<i>Costantino</i>
		<i>Damigella di Fausta e Capitano de Licino</i>	Damigella			
1718	MI-D	[intermezzi]		Cavana	Fiorè	<i>Publio Cornelio Scipione</i>
1718	FE-B	[intermezzi]		Cavana		<i>Il tradimento tradito</i>
1719	TO-C	[intermezzi]		Benvenuti		<i>Ifigenia in Tauri</i>
1719	NA-SB	<i>Eurinda e Curio</i>	Eurinda	Corrado	Sarro	<i>Alessandro Severo</i>
1719	NA-Pal	<i>Ferinda e Amaranto</i>	Ferinda	Corrado	Falco	<i>Armida abbandonata</i>
1719	NA-SB	<i>Merilla e Gilbo</i>	Merilla	Corrado	Porpora	<i>Faramondo</i>
1720	NA-SB	<i>Brunetta e Burlotto</i>	Brunetta	Corrado	Sarro	<i>Ginevra, principessa di Scozia</i>
1720	NA-SB	<i>Dalina e Balbo</i>	Dalina	Corrado	Feo	<i>Teuzzone</i>
1720	NA-Pal	<i>Lesbina e Breno</i>	Lesbina	Corrado	Pollarolo	<i>Tito Manlio</i>
1720	NA-SB	<i>Regilla e Filocrate</i>	Regilla	Corrado	Leo	<i>Caio Gracco</i>
1721	NA					<i>Andromeda</i>
1721	NA-SB	<i>Fiorlisa e Grippo</i>	Fiorlisa	Corrado	Mancini	<i>La fortezza al cemento</i>
1721	NA-SB					<i>Endimione</i>
1721	NA-Pal	<i>Lucilla e Nibbio</i>	Lucilla	Corrado	Bononcini	<i>Rosiclea in Dania</i>
1721	NA-SB	<i>Despina e Forbante</i>	Despina	Corrado	Leo	<i>Arianna e Teseo</i>
1722	NA-SB	<i>Ermosilla e Bacocco</i>	Ermosilla	Corrado	Vinci	<i>Publio Cornelio Scipione</i>
1722	NA-SB	<i>Eurilla e Beltramme</i>	Eurilla	Corrado	Sarro	<i>Partenope</i>

1723	NA-SB	<i>Colombina e Pernicone</i>	Colombina	Corrado	Mancini	<i>Traiano</i>
1723	NA-SB	<i>Rosiccia e Morano</i>	Rosiccia	Corrado	Feo	<i>Siface</i>
1723	NA-Pal	<i>Plautilla e Albino</i>	Plautilla	Corrado	Vinci	<i>Silla dittatore</i>
1723	NA-SB	<i>Fiordilina e Besso</i>	Fiordilina	Corrado	Porpora	<i>Amare per regnare</i>
1724	NA-SB	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina	Corrado	Sarro	<i>Didone abbandonata</i>
1724	VE-SC	<i>Brunetta e Burlotto</i>	Brunetta	Corrado	¿?	<i>Didone abbandonata</i>
1724	VE-SC	<i>Despina e ¿?</i>	Despina	Corrado	Orlandini	<i>Antigona</i>
1725	VE-SS					<i>L'amore eroico</i>
1728	FI-C	<i>Dulcinea e Cuoco</i>	Dulcinea	Lottini	Orlandini	<i>Il Radamisto</i>
		<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina			
1728	MI-D	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina	Lottini		<i>Didone abbandonata</i>
1729	MI-D	[intermezzi]		Lottini		<i>Eurene</i>
1731	MN-D	[intermezzi]		Cricchi		<i>Costantino</i>
1731	MN-D	<i>Despina e Forbante</i>	Despina	Gaggiotti		<i>Semiramide</i>
1732	MN-D	[intermezzi]		Gaggiotti		<i>Farnace</i>
1735	FE-B	<i>Brunetta e Burlotto</i>	Brunetta	Amaini		<i>L'incostanza schernita</i>
1737	PI-P	[intermezzi]		Gaggiotti		<i>Il Temistocle</i>
1738	Caños	[intermezzo]		Garofalini		<i>Il Demetrio</i>
1738	Caños	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina	Garofalini	[Lotti]	<i>Il Demofoonte</i>
1738	Caños	<i>Don Tabarano</i>	Scintilla	Garofalini	Hasse	<i>L'Artaserse</i>
1738	M-BR	[intermezzo]		Garofalini		<i>Alessandro nell'Indie</i>
1738	M-BR	[intermezzo]		Garofalini		
1739	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina	Garofalini	[Lotti]	
1739	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>	Rosmene	Garofalini		
1739	Pardo	<i>L'ammalatto imaginario</i>	Erighetta	Garofalini	Orlandini	
1739	M-BR	[intermezzo]		Garofalini	Porpora	<i>[Farnace]</i>
1739	M-BR	[intermezzo]		Garofalini	Auletta	<i>[Farnace]</i>
1739	Aranjuez	<i>Le nozze di Bacco</i> [d.p.]	Despina	Garofalini	d'Astorga	
1740	Pardo	<i>Il Tutore</i>	Lucilla	Garofalini	Hasse	
1740	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	Larinda	Garofalini	Hasse	
1740	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	Dorilla	Garofalini	Hasse	
1747		<i>La serva padrona</i>	Serpina	Garofalini	Pergolesi	
1747	M-BR	<i>Il baron Cespullo</i>	Arrighetta	Garofalini	Hasse	<i>La clemenza di Tito</i>

2.- Cronología de representaciones de Tomaso Garofalini (1731-1758)

AÑO	TEATRO	INTERMEZZO / OBRA	ROL	BUFA	MÚSICA	DRAMA
1731	FA-F	<i>La donna nobile</i>	Tiburzio	Vivoli	Orlandini	<i>Artaserse</i>
1731	FA-F	<i>Matrimonio di Cocchetta e D. Pasquale</i>	Pasquale	Vivoli		<i>L'incostanza schernita</i>
1733	PD	[intermezzo]		Vivoli		<i>Gli eccessi della tirannide gelosa</i>
1735	BO-F	<i>Il filosofo ipocrita</i>	Costanzo		Buini	
1735	BO-F	<i>I giuochi di fortuna</i>	Cardone		Chinzer	
1736	PRA	[intermezzo]		Vivoli		<i>Il Dario</i>
1736	PRA	[intermezzo]		Vivoli		<i>Alessandro nell'Indie</i>
1737	BS	<i>La serva padrona</i>	Uberto	Vivoli	Pergolesi	
1738	Caños	[intermezzo]		Marchesini		<i>Il Demetrio</i>
1738	Caños	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Nibbio	Marchesini	[Lotti]	<i>Il Demofoonte</i>
1738	Caños	<i>Don Tabarano</i>	Tabarano	Marchesini	Hasse	<i>L'Artaserse</i>
1738	M-BR	[intermezzo]		Marchesini		<i>Alessandro nell'Indie</i>
1738	M-BR	[intermezzo]		Marchesini		
1739	Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Nibbio	Marchesini	[Lotti]	
1739	Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>	Gerondo	Marchesini		
1739	Pardo	<i>L'ammalatto immaginario</i>	Chilone	Marchesini	Orlandini	
1739	M-BR	[intermezzo]		Marchesini	Porpora	<i>[Farnace]</i>
1739	Retiro	[intermezzo]		Marchesini	Auletta	<i>[Farnace]</i>
1739	Aranjuez	<i>Le nozze di Bacco</i> [d. pastorale]	Egesto	Marchesini	Astorga	
1740	Pardo	<i>Il Tutore</i>	Pandolfo	Marchesini	Hasse	
1740	Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	Vanesio	Marchesini	Hasse	
1740	Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	Balanzone	Marchesini	Hasse	
1747		<i>La serva padrona</i>	Uberto	Marchesini	Pergolesi	
1747	M-BR	<i>Baron Cespullo</i>	Cespullo	Marchesini	Hasse	<i>La clemenza di Tito</i>
1748	M-BR	<i>La Contadina astuta</i>	Tracollo	Pieri	Pergolesi	<i>Il Polifemo</i>
1748	M-BR	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Bertone	Pieri	Cocchi	<i>Il velo d'oro</i>
1748	M-BR	[intermezzo]		Pieri		
1748-50	M-BR	<i>Monsieur de Porsugnaco</i>	Porsugnacco	Pieri	Hasse	
1749	M-BR	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Nibbio	Pieri	Lotti	<i>Artaserse</i>
1749	M-BR	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Bertone	Pieri	Cocchi	<i>Il velo d'oro</i>
1750	M-BR	<i>I due dotori</i>	Pantaleone	Pieri	Hasse	
1750	M-BR	<i>La fantesca</i>	Galoppo	Pieri	Hasse	
1750	M-BR	<i>La serva scaltra</i>	Balanzone	Pieri	Jommelli	
1751	M-BR	<i>Il Giocatore</i>	Baccoco	Pieri	Jommelli	<i>Il Demetrio</i>
1751	M-BR	<i>Ciascheduno al suo Negozio</i>	Tiburzio	Pieri	Latilla	<i>Armida placata</i>
1754	M-BR	<i>La burla da vero</i>	Balbo	Pieri	Cocchi	<i>[Eroe cinese]</i>

1756	M-BR	<i>La preziosa ridicola</i>	Cuoco	Pieri	Corselli	<i>Nitteti</i>
1750-56	M-BR	<i>L'Uccellatrice</i>	Narciso	Pieri	Jommelli	
1757	M-BR	<i>Don Trastullo</i>	Giambarone	Puccini/Zanca	Jommelli	
1758	M-BR	<i>L'ortolanella astuta</i>	Tulipano	Puccini/Zanca	Valenti	
1757-58	M	<i>Don Frullone</i>	Pandolfo	Puccini/Zanca	Felice	

3.- Cronología de representaciones de Elena Pieri (1737-1756)

AÑO	TEATRO	INTERMEZZO / COMEDIA	ROL	BUFO	MÚSICA	DRAMA
1737	NA-N	<i>L'errore amoroso</i>	Fiammetta		Jommelli	
1737	NA-N	<i>La simpatía del sangue</i>	Checchino		Leo	
1737	NA-N	<i>La Camilla</i>	Catina		Porta	
1738	NA-Fi	<i>L'Odoardo</i>	Moschino		Jommelli	
1739	NA-Fi	<i>L'Ortensio</i>	Giulietta		Brunetti	
1739	NA-N	<i>L'iganno felice</i>	Dorina		Logroscino	
1740	NA-N	<i>La Beatrice</i>	Carlotta		Ciampi	
1740	NA-N	<i>L'Orgille</i>	Dorina		Palella	
1741	NA-Fi	<i>L'Alessandro</i>	Petronilla		Leo	
1742	NA-Fi	<i>La Lionora</i>	Checchina		Ciampi	
1746	PA-SC	<i>Alessandro Severo</i> [dm]	Albina		Bernasconi	
1747	NA-N	<i>La maestra</i>	Drusilla		Cocchi	
1747	NA-N	<i>La Costanza</i>	Ermellina		Logroscino	
1748	M-BR	<i>La Contadina astuta</i>	Livietta	Garofalini	Pergolesi	<i>Il Polifemo</i>
1748	M-BR	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Pericchita	Garofalini	Cocchi	<i>Il velo d'oro</i>
1748	M-BR	[intermezzo]		Garofalini		
1748-50	M-BR	<i>Monsieur de Porsugnaco</i>	Grilletta	Garofalini	Hasse	
1749	M-BR	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina	Garofalini	Lotti	<i>Artaserse</i>
1749	M-BR	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Pericchita	Garofalini	Cocchi	<i>Il velo d'oro</i>
1750	M-BR	<i>I due dotori</i>	Carlotta	Garofalini	Hasse	
1750	M-BR	<i>La fantesca</i>	Merlina	Garofalini	Hasse	
1750	M-BR	<i>La serva scaltra</i>	Dorilla	Garofalini	Jommelli	
1751	M-BR	<i>Il Giocatore</i>	Serpilla	Garofalini	Jommelli	<i>Il Demetrio</i>
1751	Aranjuez	<i>Festa cinese</i>	Tangia	Garofalini	Conforto	
1751	M-BR	<i>Ciascheduno al suo Negozio</i>	Eurilla	Garofalini	Latilla	<i>Armida placata</i>
1754	Aranjuez	<i>Le mode</i>	Egeria	Garofalini		
1754	M-BR	<i>La burla da vero</i>	Dalina	Garofalini	Cocchi	<i>[Eroe cinese]</i>
1756	M-BR	<i>La preziosa ridicola</i>	Dulcinea	Garofalini	Corselli	<i>Nitteti</i>
1750-56	M-BR	<i>L'Uccellatrice</i>	Margellina	Garofalini	Jommelli	

4.- Cronología de representaciones de Rosa Puccini (1752-1770)

AÑO	TEATRO	INTERMEZZO / D. GIOCOSO	ROL	BUFOS	MÚSICA
1752	FI-C	<i>La vedova ingegnosa</i>	Drusilla	Zanca	
1753	FI-C	<i>La calamita de' cuori</i>	Bellarosa		Galuppi
1754	FI-C	<i>Don Girone</i>	Lucilla	Zanca/Marioni	
1754	FI-C	<i>Il terrazzano</i>	Calandra	Zanca/Marioni/ Scaramelli	Cocchi
1754	FI-C	<i>Le pescatrici</i>	Lesbina		Valenti
1754	FI-C	<i>L'orgoglio deluso</i>	Vespina	Zanca/Calenzuoli	Valenti
1755	BO-F	<i>Il conte Caramella</i>	Olimpia		Galuppi
1755	BO-F	<i>Le nozze</i>	Contessa		Galuppi
1755	VE-SS	<i>La diavolessa</i>	Ghiandina		Galuppi
1755	VE-SS	<i>La ciascuna</i>	la Cecca		Scolari
1756	VE-SS	<i>La ritornata di Londra</i>	Barone di Montefresco		Fischietti
1756	BS-AE	<i>Le donne vendicate</i>	Emilia		Cocchi
1756	PR-D	<i>La buona figliuola</i>	Sandrina		Duni
1757	PR-D	<i>Il festino</i>	Marchesa Dogliata		Ferrandini
1757	TO-C	<i>L'opera in prova alla moda</i>	Concinna		Latilla
1757	TO-C	<i>Urganostocor</i>	Aach		Latilla
1757	TO-C	<i>Il negligente</i>	Aurelia		Ciampi
1757	M-BR	<i>Don Trastullo</i>	D. Trastullo	Zanca/Garofalini	Jommelli
1758	M-BR	<i>L'ortolanella astuta</i>	Tulipano	Zanca/Garofalini	Valenti
1757-58	M	<i>Don Frullone</i>	Pandolfo	Zanca/Garofalini	Felice
1760	MN-D	<i>L'Antigono</i>	Ismene		Ferrandini
1760	PD-N	<i>Solimano</i>	Barsina		Galuppi
1760	FI-P	<i>Adriano in Siria</i>	Sabina		
1761	FI-P	<i>Ezio</i>	Onoria		Gassmann
1762	FI-C	<i>Don Chisciotte</i>	Nerina	Bosi/Bellandi	
1762	FI-C	<i>La scaltra ortolanella</i>	Dorina	Bosi	
1763	LU-T	<i>Andromaca</i>	Ermione		
1764	LI-SS	<i>Ezio</i>	Onoria		Rutini
1765	PT-R	<i>L'ortolanella</i>	Vespina	Gamberai/Lottini	Valenti
1768	LI-SS	<i>Filosofo di campagna</i>	Eugenia		Galuppi
1768	LI-SS	<i>Gli uccellatori</i>	Contessa Armelinda		Gassmann
1770	Pescia	<i>Il ratto della sposa</i>	Donna Ortenza		Guglielmi

5.- Cronología de representaciones de Michele Zanca (1751-1784)

AÑO	TEATRO	INTERMEZZO / D. GIOSOSO	ROL	BUFOS	MÚSICA
1751	FI-C	<i>La donna accorta</i>	Cespulllo	Boni	Hasse
1751	FI-C	<i>La finta locandiera</i>	Brogione	Boni	Valenti
1751	FI-C	<i>Il mondo della luna</i>	Mosca		Galuppi
1751	FI-C	<i>Il guascone</i>	Grullo		
1751	FI-C	<i>La semplice curiosa</i>	Alino		Duni
1752	FI-C	<i>La vedova ingegnosa</i>	Strabone	Puccini	
1752	FI-C	<i>L'impresario alla moda</i>	Volpino		
1752	FI-C	<i>Lo spensierato</i>	Cornelio		Ciampi
1753	FI-C	<i>La calamita de' cuori</i>	Saracca		Galuppi
1754	FI-C	<i>Don Girone</i>	Don Girone	Puccini/Marioni	
1754	FI-C	<i>Il terrazzano</i>	Niccolò	Puccini/Marioni/ Scaramelli	Cocchi
1754	FI-C	<i>Le pescatrici</i>	Friselino		Valenti
1754	FI-C	<i>L'orgoglio deluso</i>	Tulipano	Puccini/Calenzuoli	Valenti
1755	BO-F	<i>Il conte Caramella</i>	Il conte Caramella		Galuppi
1755	BO-F	<i>Le nozze</i>	Masotto		Galuppi
1755	VE-SS	<i>La diavolessa</i>	Don Poppone Corbelli		Galuppi
1755	VE-SS	<i>La ciascuna</i>	Il conte Ripoli		Scolari
1756	VE-SS	<i>La ritornata di Londra</i>	Marchese del Toppo		Fischietti
1756	BS-AE	<i>Le donne vendicate</i>	Roccaforte		Cocchi
1756	PR-D	<i>La buona figliuola</i>	Marchese della Conchiglia		Duni
1757	PR-D	<i>Il festino</i>	Conte di Belfiore		Ferrandini
1757	TO-C	<i>L'opera in prova alla moda</i>	Capitan Saracca		Latilla
1757	TO-C	<i>Urganostocor</i>	Urganostocor		Latilla
1757	TO-C	<i>Il negligente</i>	Pasquino		Ciampi
1757	M-BR	<i>Don Trastullo</i>	Don Trastullo	Puccini/Garofalini	Jommelli
1758	M-BR	<i>L'ortolanella astuta</i>	Giorgino	Puccini/Garofalini	Valenti
1757-58	M	<i>Don Frullone</i>	Don Frullone	Puccini/Garofalini	Felice
1760	BO-MR	<i>La scaltra spiritosa</i>	Mommo Patacca		Piccinni
1760	BO-MR	<i>Il viaggiatore ridicolo</i>	cavaliere Astolfo		Mazzoni
1761	FI-C	<i>Gli uccellatori</i>	Cecco		Gassmann
1761	FI-C	<i>La scaltra letterata</i>	Mommo Patacca		Piccinni
1761	FI-C	<i>Le nozze</i>	Masotto		Galuppi
1761	VE-SM	<i>La bella Girometta</i>	Conte Occhialetto		Bertoni
1761	VE-SM	<i>Il caffè di campagna</i>	Conte Fumana		Galuppi
1762	VE-SM	<i>L'astrologa</i>	Milord Biel		Piccinni
1762	VE-SM	<i>Il marchese villano</i>	Marchese Giorgino		Galuppi
1762	BO-RM	<i>Il marchese villano</i>	Marchese Giorgino		Galuppi
1762	BO-RM	<i>La bella verità</i>	Loran Glodici		Piccinni
1762	MN-D	<i>La scaltra letterata</i>	Micco Patacca		Piccinni

1763	VE-SM	<i>La contadina in corte</i>	Menichino		Rust
1763	VE-SM	<i>Gli uccellatori</i>	Cecco		Gassmann
1763	MN-D	<i>La buona figliuola</i>	Tagliaferro		Piccinni
1763	VE-SM	<i>La pupilla rapita</i>	Pandolfo		Laurenti
1763	VE-SM	<i>L'amore in musica</i>	Anselmo		Boroni
1764	Viena	<i>La buona figliuola</i>	Mengotto		Piccinni
1764	VE-SM	<i>La buona figliuola</i>	Tagliaferro		Piccinni
1764	VE-SM	<i>La finta semplice</i>	Don Cassandro		Perillo
1770	LO-HM	<i>Le vicende della sorte</i>	Berto		
1770	LO-HM	<i>Gli uccellatori</i>	Pierotto		
1771	LO-HM	<i>Le pazzie di Orlando</i>	Orlando		Guglielmi
1771	LO-HM	<i>La contadina in corte</i>	Menichino		Sacchini
1771	VE-SB	<i>Il matrimonio per astuzia</i>	Conte Semola		Lucchesi
1771	VE-SB	<i>L'erede riconosciuta</i>	Licone		Piccinni
1773	RE-P	<i>L'amore artigiano</i>	Girò		Anfossi
1777	FZ-AR	<i>L'avaro</i>	Orgasmo		
1778	PE-NC	<i>La frascatana</i>	Don Fabrizio		Paisiello
1778	PE-NC	<i>Il geloso in cimento</i>	Don Perichetto		Anfossi
1779	FZ-AR	<i>La vendemmia</i>	Conte Zeffiro		Gazzaniga
1779	FI-BO	<i>I pastori delle Alpi</i>	Mingone		Moneta
1779	RM-V	<i>La dama pastorella</i>	Rusticone		Salieri
1780	RM-V	<i>Le donne rivali</i>	Sempronio Pipistrelli		Cimarosa
1784	FI-A	<i>Li tre Orfei</i>	Marchese Grancio Tenero		Bernardini

APÉNDICE DOCUMENTAL n°3: Inventario de los intermezzi comprados por los agentes diplomáticos de Carlos de Borbón en 1739 para la biblioteca musical del Palacio Real de Nápoles

Información extraída del documento MAE, f. 2218¹.

1.- Listado de intermezzi enviados a Nápoles, por Guido Bentivoglio d’Aragona, desde Venecia [14 de marzo de 1739]:

L’Arpagone e Fiammetta

La cantatrice

Delfo e Lisetta

Drosilla ed Ircano

Eurilla e Beltramme armeno

La giardinera

L’ippocrita in maschera

Madama del Bosco

La pace e amore

Pimpinone e Vespeta

La preziosa ridicola. Madama Dulcinea et il cuoco del m.se del Bosco

La scuola delle mogli

Sorbina e Cialdone

Tilla e Velasco

Il vecchio pazzo in amore

Zamberluccho e Palandrana

[Altro intermezzo in tre diverse parti, ciò è il primo atto]

Second. Atto *Polissena Ved.a*

Terzo atto *Don Gilonne filosofo*

¹ Fondo del Ministero degli Affari Esteri, custodiado en el Archivio di Stato di Napoli. Documento transcrito parcialmente en MAIONE, P. “Tra le carte della diplomacia napoletana”.

2.- Intermezzi enviados por Bentivoglio d'Aragona a Montealegre desde Venecia [4 de abril de 1739]:

La cantatrice

Drosilla ed Ircano

La giardinera

Lisetta e Astrobolo

Madama del Bosco

Pimpinone e Vespetta

Tilla e Velasco

Zamberluccho e Palandrana

3.- Intermezzi localizados por Zambeccari a Montealegre desde Bolonia [11 de abril de 1739]:

Alcina e Pulcinella

L'Avaro prodigo

Colla e Aurilla

Colla e Drusilla

Colombina e Rinoceronte Coviello

Dorinda vecchia e Lesbino paggio di corte

Grilletta e Fanfarone

Macrina e Cerfoglio

Il Medico

Melissa contenta

Melissa vecchia

Pernella ed Elpino

Silvano e Elpina

Tilla e Pancrazio

La Trufaldina e Petronio bolognese

Il vecchio pazzo in amore

4.- Intermezzi enviados por Bentivoglio a Montealegre desde Venecia [1 de marzo de 1739]:

Canopo e Lisetta

Lidia e Ircano

Pampaluga e Minestrone

Le tre Melisse

La Farfalletta

La Chioccolata

Il Fanfarone

Tilla e Pancrazio

Dorinda vecchia e Lesbino paggio di corte

L'Avaro prodigo

Colombina e Rinoceronte Coviello

Pernella ed Elpino

Melissa contenta

Melissa vecchia

Colla e Aurilla

Silvano e Elpina

Il Medico

La Trufaldina e Petronio bolognese

Macrina e Cerfoglio

Colla e Drusilla

Grilletta e Fanfarone

Alcina e Pulcinella

5.- Intermezzi enviados por Zambecari a Montealegre desde Bolonia [18 de julio de 1739]:

Grillone e Marinetta

Melinda e Tiburzio

Tarpina e Zelone

Arnolfo e Dalisa

Pimpinone e Grilletta

Lesbina e Don Micco

APÉNDICE DOCUMENTAL n°4: Tablas de representaciones de los intermezzi

1.- Intermezzo de Dorina y Nibbio: *L'impresario delle Canarie*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1724	Nápoles	Marchesini	Corrado	<i>L'impresario delle isole Canarie</i>	Sarri
1725	Palermo	Bertolli	Lottini	<i>Dorina e Nibbio</i>	
1725	Bolonia			<i>L'Impresario delle Canarie</i>	
1725	Venecia	Marchesini	Corrado	<i>L'Impresario delle Canarie</i>	Sarri
1725	Venecia			<i>L'Impresario delle Canarie</i>	Albinoni
1726	Génova			<i>L'Impresario delle Canarie</i>	Chiocchetti
1728	Florenca	Marchesini	Lottini	<i>L'Impresario delle Canarie</i>	
1729	Milán	Marchesini	Lottini	<i>L'Impresario delle Canarie</i>	
1729	Venecia			<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	Orlandini
1731	Venecia			<i>L'Impresario delle Canarie</i>	
1732	Venecia			<i>Dorina e Nibbio</i>	
1733	S. Petersburgo			<i>Des Opern-Meister auf den Canarischen Inseln</i>	
1733	Reggio			<i>L'Impresario delle Canarie</i>	
1735	Lucca	Faini	Lottini	<i>L'impresario delle isole Canarie</i>	
1737	Londres	Faini	Lottini	<i>L'Impresario</i>	Sarro
1738	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>El impressario de las Canarias</i>	
1739	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>L'Impresario delle Canarie</i>	Lotti
1741	Venecia	Brogi	Pertici	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	Leo
1741	Bérgamo			<i>L'impresario d'opere nell'Isole Canarie</i>	
1742	Gorizia	Falconetti	Cattanei	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	
1742	Génova	Magagnoli	Cricchi	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	
1744	Bolonia			<i>L'Impresario delle Canarie</i>	Martini
1746	Pisa	Faini	Compassi	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	
1747	Viena	Quercioli	Laschi	<i>L'impresario delle isole Canarie</i>	
1748	Postdam	Ruvinetti	Cricchi	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	
1748	Roma	Bazzi	De Grandis	<i>L'Impresario delle Canarie</i>	Bencini
1749	Venecia	Garrani	Compassi	<i>L'impresario delle isole Canarie</i>	Leo
1749	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Lotti
1749	Parma	Brogi	Pertici	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	
1750	Copenague	Mellini	Gaggiotti	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	Orlandini
1752	Ravena	Cavallucci	Bevilacqua	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	
1754	Udine	Inchiostra	Mareschi	<i>L'impresario dell'isole Canarie</i>	

2.- Intermezzo de Scintilla y D. Tabarano: *Don Tabarano*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1728	Nápoles	Resse	Corrado	<i>La Contadina</i>	Hasse
1731	Venecia	Isola	Cricchi	<i>La Contadina</i>	Hasse
1731	Trieste	Isola	Amaini	<i>La Contadina</i>	
1733	Liubiana	Isola	Amaini	<i>La Contadina</i>	
1733	Génova	Faini	Gaggiotti	<i>Scintilla e Don Tabarano</i>	
1734	S.Petersburgo			<i>Der in sich selbst verliebte Narcissus</i>	
1734	Parma	Ruvinetti	Cricchi	<i>La Contadina</i>	
1734	Bolonia	Ruvinetti	Cricchi	<i>Scintilla e Don Tabarano</i>	
1735	Florenia	Ruvinetti	Cricchi	<i>La Contadina</i>	
1737	Bergamo	Penna	Bevilacqua	<i>La Contadina</i>	
1738	Graz	Isola	Gaggiotti	<i>La Contadina</i>	
1738	Bolonia	Macchelli	Bevilacqua	<i>La Contadina</i>	
1738	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>Don Tabarano</i>	Hasse
1738	Milán	Fabiani	Cricchi	<i>La Contadina</i>	
1740	Lucca	Fabiani	Lottini	<i>La Contadina</i>	
1741	Senigallia			<i>Don Tabarrano</i>	
1744	Bolonia	Boccabianchi	Bevilacqua	<i>Il Tabarano</i>	
1745	Hamburgo	Magagnoli	Cattanei	<i>Il Tabarano</i>	Hasse
1745	Cortona	Vittori	Lottini	<i>La Contadina</i>	
1746	Dresde	Ruvinetti	Mira	<i>Don Tabarano</i>	
1747	Dresde	Ruvinetti	Mira	<i>Don Tabarano</i>	
1748	Postdam	Ruvinetti	Cricchi	<i>Don Tabarano</i>	
1748	Copenague	Becheroni	Gaggiotti	<i>Il Tabarano</i>	
1750	Braunschweig			<i>Il Tabarano</i>	
1750	Praga			<i>Il Tabarano</i>	
1754	Gorizia	Rosa	Borgioni	<i>Il Tabarrano</i>	
1755	Treviso	Loris	Barozzi	<i>Don Tabarano</i>	
1760	Munich	Rosa	Borgioni	<i>Il Don Tabarano</i>	
1763	Dresde			<i>Il Don Tabarano finte Turco per amore</i>	
1769	Berenburg	Rosa	Borgioni	<i>Don Tabarrano</i>	

3.- Intermezzo de Rosmene y Gerondo: *Il matrimonio per forza*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1729	Venecia	Bertelli	Gaggiotti	<i>Il Matrimonio per forza</i>	Buini
1731	Venecia			<i>Rosmene e Gironde</i>	
1731	Venecia	Bertelli	Gaggiotti	<i>Rosmene e Gerondo</i>	
1731	S. Giovanni in Persiceto	Ruvinetti	Gaggiotti	<i>Il Matrimonio per forza</i>	
1732	Reggio	Bertelli	Passerini	<i>Il Matrimonio per forza</i>	

1732	Rávena	Ruvinetti	Cricchi	<i>Il Matrimonio per forza</i>	
1734	Holesov	Monti	Cajo	<i>Il Matrimonio per forza</i>	
1737	Florenzia	Bertelli	Lironi	<i>Il Matrimonio per forza</i>	
1739	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>Il Matrimonio per forza</i>	
1739	Graz	Mayerin	Micheli	<i>Il Matrimonio per forza</i>	
1748	Potsdam	Ruvinetti	Cricchi	<i>Il Matrimonio per forza</i>	

4.- Intermezzo de Erighetta y D. Chilone: *L'ammalato immaginario*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1707	Venecia	Marchesini	Cavana	<i>Erighetta e Don Chilone</i>	Gasparini
1713	Viena			<i>L'Ammalato immaginario</i>	Conti
1718	Florenzia-	Ungarelli	Ristorini	<i>Erighetta e Don Chilone</i>	Conti
1723	Génova	Ungarelli	Ristorini	<i>L'Ammalato immaginario</i>	
1725	Florenzia	Ungarelli	Ristorini	<i>L'Ammalato immaginario</i>	Orlandini
1725	Pistoia	Ungarelli	Ristorini	<i>L'Ammalato immaginario</i>	
1726	Nápoles	Resse	Corrado		Vinci
1727	Perugia			<i>L'Ammalato immaginario</i>	
1728	Bruselas	Ungarelli	Ristorini	<i>Malato immaginario</i>	
1732	Florenzia	Ungarelli	Ristorini	<i>L'Ammalato immaginario</i>	Orlandini
1739	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>L'Ammalato immaginario</i>	
1748	Venecia	Castelli	Compassi	<i>L'Ammalato immaginario</i>	
1749	Brescia	Cavalli	Ristorini	<i>L'Ammalato immaginario</i>	

5.- Intermezzo de Lucilla y Pandolfo: *Il tutore e la pupilla*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1730	Nápoles	Resse	Corrado	<i>Il tutore</i>	JHasse
1734	Parma	Ruvinetti	Cricchi	<i>Il tutore</i>	
1738	Dresde	Erminj	Erminj	<i>Il tutore</i>	Hasse
1739	Roma	Paoli	Cricchi	<i>Il tutore</i>	Hasse
1739	Venecia	Ermini	Ermini	<i>Lucilla e Pandolfo</i>	Hasse
1740	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>Il tutore, ossia La pupilla</i>	Hasse
1744	Hamburgo	Magagnoli	Cattanei	<i>Il tutore e la pupilla</i>	
1745	Turin			<i>Il Pandolfo</i>	Hasse
1746	Bolonia	Castelli	Laschi	<i>Il tutore</i>	JHasse
1747	Florenzia	Parrini	Marioni	<i>Il tutore</i>	
1747	Viena	Quercioli Laschi	Laschi	<i>Il tutore e la pupilla</i>	JHasse

6- Intermezzo de Larinda y Vanesio

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1722	Florescia			<i>L'artigiano gentiluomo</i>	Orlandini
1723	Milán	Ungarelli	Ristorini	<i>Il baurgeois genthilomes</i>	Orlandini
1725	Florescia	Ungarelli	Ristorini	<i>Le bourgeois gentil-homme</i>	
1726	Nápoles	Resse	Corrado	<i>Larinda e Vanesio</i>	Hasse
1732	Roma	Iossi	Pertici	<i>Larinda e Vanesio</i>	
1732	Palermo-	Pascucci	Scipione	<i>La finta baronessa</i>	
1732	Florescia	Ungarelli	Ristorini	<i>Le bourgeois gentil-homme</i>	
1734	Dresde-H			<i>L'artigiano gentiluomo</i>	
1734	S. Petersburgo			<i>L'Artigiano gentiluomo</i>	Hasse
1737	Londres	Faini	Lottini	<i>Le bourgeois gentil-homme</i>	Orlandini
1738	Cortona	Borgi Pertici	Pertici	<i>La baronessa</i>	
1739	Venecia	Ermini	Ermini	<i>Il bottegaio gentiluomo</i>	
1740	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>Vanesio e Larinda</i>	Hasse

7.- Intermezzo de Dorilla y Balanzone: *La serva scaltra*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1729	Nápoles	Resse	Corrado	<i>Dorilla e Balanzone</i>	Hasse
1732	Venecia	Ruvinetti	Cricchi	<i>La serva scaltra</i>	Hasse
1735	S. Petersburgo			<i>Die verschmitzte Junge-Magd</i>	
1740	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>La serva scaltra</i>	Hasse
1750	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>La serva scaltra</i>	Hasse
1752	Postdam	Manzi	Cricchi	<i>La serva scaltra</i>	

8.- Intermezzo de Arrighetta y Cespullo: *Il baron Cespullo*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1732?	Nápoles			<i>Arrighetta e Cespuglio</i>	Hasse
1733	Messina	Pascucci	Simone	<i>Arrighetta e Cespuglio</i>	Hasse
[1735]	Nápoles	Monti	Corrado	<i>Donna Arrighetta</i>	Hasse
1747	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>Il Baron Cespuglio</i>	Hasse
1751	Florescia	Boni	Zanca	<i>La Donna accorta</i>	Hasse

9.- Intermezzo de Grilletta y Porsugnacco: *Monsieur de Porsugnacco*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1727	Milán	Ungarelli	Ristorini	Monsieur di Porsugnacchi	
1727	Venecia	Ungarelli	Ristorini	Monsieur di Porsugnacco	Orlandini
1727	Florescia	Ungarelli	Ristorini	Monsieur di Porsugnacco	

1727	Nápoles	Resse	Corrado	Grilletta e Porsugnacco	Hasse
1728	Génova	Ungarelli	Ristorini	Monsieur di Porsugnacco	
1728	Perugia			Monsieur di Porsugnacco	
1728	Faenza			Monsieur di Porsugnacco	
1729	Roma	Iossi	Pertici	Grilletta e Porsugnacco	Hasse
1731	Verona	Zanucchi	Benvenuti	Monsieur di Porsugnacco	
1732	Praga	Monti	Cajo	Monjsieur de Porcaugnac e madama Grilletta	
1735	Milán	Gandini	Nelva	Il Porsignacco	
1735	Lucca	Faini	Lottini	Porsugnacco e Grilletta	
1737	Londres	Faini	Lottini	Porsugnacco and Grilletta	Orlandini
1737	Graz	Monti			
1741	Venecia			Monsieur de Porsugnac	
1742	Venecia			Grilletta e Porsugnacco	Hasse
1744	Siena	Borgi Pertici	Pertici	Il Porsugnacco	
1745	Hamburgo	Becheroni	Gaggiotti	Monsieur de Porsugnacco ingannato da Grilletta	
1746	Génova			Monsieur di Porsugnacco	
1747	Dresde	Ruvineti	Cricchi		
1748-49	Madrid	Pieri	Garofalini	Monsieur di Porsugnacco	Hasse
1750	Potsdam	Ruvineti	Cricchi	Monsieur di Porsugnacco	
1752	Manheim			Porsognacco	

10.- Intermezzo de Carlotta y Pantaleone: *I due dottori*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1728	Nápoles	Resse	Corrado	<i>La finta tedesca</i>	Hasse
1729	Florenzia	Marchesini	Lottini	<i>La finta tedesca</i>	Hasse
1734	Nápoles	Monti	Corrado	<i>Carlotta e Pantaeone</i>	Hasse
1734	S. Petersburgo				
1742	Gorizia			<i>La finta tedeschina (pasticcio)</i>	
1746	Hamburgo			<i>La finta tedesca</i>	Hasse
1748	Lucca	Poli	Grossi	<i>La finta tedesca</i>	
1749	Potsdam	Ruvineti	Crichi	<i>La finta tedesca</i>	Hasse
1750	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>Le due Dottori</i>	Hasse
1756	Copenague				

11.- Intermezzo de Merlina y Galoppo: *La fantesca*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1729	Nápoles	Resse	Corrado	<i>Merlina e Galoppo</i>	Hasse
1733	Mantua	Ruvinetti	Cricchi	<i>La fantesca</i>	Hasse
1737	Roma	Baglioni	Maggioni	<i>Il capitán Galoppo e Merlina serva finta d'una vedova</i>	Hasse
1739	Livorno			<i>Il capitán Galoppo e Merlina serva finta d'una vedova</i>	Hasse
1741	Venecia	Borgi	Pertici	<i>Merlina e Galoppo</i>	Hasse
1748	Dresde	Ruvinetti	Cricchi	<i>La fantesca</i>	Hasse
1748	Viena	Pettina	Ambrosini	<i>La fantesca</i>	
1750	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>La fantesca / Capitan Galoppo</i>	Hasse
1750?	Nüremberg	Ruvinetti	Ferrini	<i>Il capitán Galoppo</i>	Hasse
1753	Lisboa	Maruzzi	Principi	<i>La fantesca</i>	Hasse

12.- Intermezzo de Serpina y Uberto: *La serva padrona*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1733	Nápoles	Monti	Corrado	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1735	Roma	Lapis	Fratesanti	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1737	Spoletto	Grimaldi	Regi	<i>La serva padrona</i>	
1737	Brescia	Vivoli	Garofalini	<i>La serva padrona</i>	
1738	Milan	Fabiani	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1738	Parma	Fabiani	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1739	S. G. in Persiceto	Castelli	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1739	Bolonia	Castelli	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1739	Graz	Isola	Galliotti	<i>La serva padrona</i>	
1740	Venecia	Magagnoli	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1740	Dresde	Ermini	Ermini	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1740	Modena	Fabiani	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1741	Udine			<i>La serva padrona</i>	
1741	Siena			<i>La serva padrona</i>	
1741	Venecia	Magagnoli	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1741	Gorizia	Falconetti	Cattanei	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1742	Florenca	Brogi	Pertici	<i>La serva padrona</i>	
1742	Rimini	Falconetti	Catani	<i>La serva padrona</i>	
1742	Venecia	Magagnoli	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1742	Ferrara			<i>La serva padrona</i>	
1743	Hamburgo				
1744	Praga				
1744	Bolonia	Boccabianchi	Bevilacqui	<i>La serva padrona</i>	

1744	Hamburgo	Magagnoli	Cattani	<i>La serva padrona</i>	
1745	Venecia	Magagnoli	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1746	Paris			<i>La soubrette maitresse</i>	
1746	Viena			<i>La serva padrona</i>	
1746	Hamburgo				
1747	Madrid	Marchesini	Garofalini	<i>La serva padrona</i>	
1747	Padua	Lori	Michieli	<i>La serva padrona</i>	
1747	Praga			<i>La serva padrona</i>	
1747	Trento	Peruzzi	Manella	<i>La serva padrona</i>	
1748	Postdam	Ruvinetti	Cricchi	<i>La serva padrona</i>	
1748	Reggio Emilia	Castelli	Compassi	<i>La serva padrona</i>	
1748	Reggio Emilia	Bonori	Setaro	<i>La serva padrona</i>	
1748	Venecia	Castelli	Compassi	<i>La serva padrona</i>	
1749	Braunschweig	Nicolini	Capperoni	<i>La serva padrona</i>	
1750	Londres			<i>The Servant mistress</i>	
1750	Barcelona	Santarelli	Setaro	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1751	Bruselas			<i>La serva padrona</i>	
1752	Amsterdam			<i>La serva padrona</i>	
1752	Manheim			<i>La serva padrona</i>	
1752	Paris			<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1755	Bruselas			<i>La servante maistresse</i>	Pergolesi
1758	Londres	Saratina	Reinhols	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1763	Edimburgo	Gurrini	Gurrini	<i>La serva padrona</i>	
1764	Dublin			<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1765	Viena			<i>La serva padrona</i>	
1786	Viena			<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1792	Cádiz	Bardaniga	Bertelli	<i>La criada señora</i>	
1799	Londres			<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1862	Nápoles			<i>La serva padrona</i>	Pergolesi
1898	Bolonia	De Lucca	Nicoletti	<i>La serva padrona</i>	Pergolesi

13.- Intermezzo de Livietta y Tracollo: *La contadina astuta*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1734	Napoles	Monti	Corrado	<i>La Contadina astuta</i>	Pergolesi
Después de 1734	Lisboa	Paghetti	Passerini	<i>Livietta e Tracollo</i>	Pergolesi
1737	Lisboa	Paghetti	Passerini	<i>Livietta e Tracollo</i>	Pergolesi
1739	Milan	Fabiani	Cricchi	<i>Il ladro finto pazzo</i>	Pergolesi
1741	Venecia	Magagnoli	Cricchi	<i>Il finto pazzo (pasticcio)</i>	Pergolesi

1744	Venecia			<i>La Contadina astuta</i>	Pergolesi
1746	Venecia	Bartoli	Bevilacqua	<i>Livietta e Tracollo</i>	Pergolesi
1746	Bolonia	Castelli	Laschi	<i>Il Tracollo</i>	Pergolesi
1747	Viena			<i>Il Tracollo</i>	Pergolesi
1748	Roma			<i>La finta polacca</i>	Pergolesi
1748	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>La contadina astuta</i>	Pergolesi
1749	Copenhague	Mellini	Gaggiotti	<i>Il Tracollo</i>	Pergolesi
1750	Braunschweig	Nicolini	Capperoni	<i>Il finto pazzo</i>	Pergolesi
1750	Venecia	Garrani	Compassi	<i>Il ladro convertito per amore</i>	Pergolesi
1753	Paris	Tonelli	Manelli	<i>Tracollo medico ignorante</i>	Pergolesi
1754	Barcelona	Brogi	Ambrosini	<i>Il Tracollo</i>	Pergolesi
1754	Mannheim			<i>Il Tracollo</i>	Pergolesi

14.- Intermezzo de Pericchitta y Bertone: *Il cavalier Bertone*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1728	Nápoles	Resse	Corrado	<i>Perichitta e Bertone</i>	Mancini
1730	Turín	Isola	Micheli	<i>Il Cavalier Bardone e Mergellina</i>	Mancini
1731	Venecia	Isola	Cricchi	<i>Il Cavalier Bertone e Mergellina</i>	Mancini
1738	Venecia			<i>Il Cavalier Bertone e Mergellina</i>	
1748	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Cocchi
1749	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>Il Cavalier Bertone</i>	Cocchi

15.- Intermezzo de Dalina y Balbo: *La burla da vero*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1719	Milán			<i>Con la burla da dovero</i>	
1720	Nápoles	Marchesini	Corrado	<i>Dalina e Balbo</i>	Feo
1724	Venecia	Marchesini	Corrado	<i>Con la burla da dovero</i>	
1733	Ferrara	Penna	Benvenuti	<i>Con la burla da dovero</i>	
1740	Roma	Barcaroli	Losi	<i>Dalisa e Balbo</i>	Orlandini
1749	Hamburgo			<i>Con la burla da dovero</i>	
1754	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>La burla da vero</i>	Cocchi
1770's	Madrid			<i>La burla da vero</i>	Ponzo

16.- Intermezzo de Mergellina y Narciso: *L'uccellatrice*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1750	Venecia	Cioffi	Renda	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1751	Leipzig			<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1753	Bolonia	Monari	Tibaldi	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1753	Ravena	Celesti	Lovattini	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli

1753	Vicenza	Celestini	Nesti	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1753	París			<i>Il Paratajo</i>	Jommelli
1750-56	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1756	Parma	Bertolucci	Munzoni	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1760	Florenzia	Pecchioli	Bosi	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli
1772	Pescia	Mattaliani	Carlini	<i>L'Uccellatrice</i>	Jommelli

17.- Intermezzo de Arsenia, D. Trastullo y Giambarone: *Don Trastullo*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFOS	TÍTULO	MÚSICA
1749	Roma	Puttini	Amicis/Dominici	<i>Cantata e disfida di Don Trastullo</i>	Jommelli
1751	Fermo	Moreschini	Strinati/Gentili	<i>Cantata e disfida di Don Trastullo</i>	
1753	Bolonia	Monari	Messieri/Tibaldi	<i>Don Trastullo</i>	
1753	Faenza	Monari	Messieri/Dalpini	<i>Don Trastullo</i>	
1753	Jesi			<i>Cantata e disfida di Don Trastullo</i>	
1753	S. G. in Persiceto	Lambertini	Messieri/Tibaldi	<i>Cantata e disfida di Don Trastullo</i>	Sarti
1755	Foligno	Cristini	Dominici/Attili	<i>Cantata e disfida di Don Trastullo</i>	
1756	Bolonia	Brogli	Saroni/Tibaldi	<i>Don Trastullo</i>	
1756	Roma	Fabri da Fabriani	Licini/Sichioni	<i>Cantata e disfida di Don Trastullo</i>	
1757	Madrid	Puccini	Garofalini/Zanca	<i>Don Trastullo</i>	Jommelli
1757	M.pulciano			<i>Il conte Don Trastullo</i>	
1758	Munich			<i>Don Trastullo</i>	
1759	Florenzia	Biondi	Boscoli/Boni	<i>Il Don Trastullo</i>	
1762	Lucca	Biondi	Barchetti/Franchi	<i>Il Don Trastullo</i>	
1762	Venecia	Santis	Marchesi/Pinetti	<i>Don Trastullo</i>	Piccinni
1763	Munich	Masi	Messieri/Tibaldi	<i>Don Trastullo</i>	
1766	Varsovia			<i>Il Don Trastullo</i>	
1772	Hamburgo			<i>Don Trastullo</i>	

18.- Intermezzo de Serpilla y Bacocco: *Il giocatore*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1715	Verona	Ungarelli	Ristorini	<i>Baccoco e Serpilla</i>	Orlandini
1718	Venecia			<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1718	Venecia	Ungarelli	Ristorini	<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	Orlandini
1721	Roma	Galletti	Manzi	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1721	Venecia			<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	Orlandini
1721	Genova	Ungarelli	Ristorini	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1722	Munich	Ungarelli	Ristorini	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1722	Munich	Ungarelli	Ristorini	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1722	Milan	Ungarelli	Ristorini	<i>Serpilla e Bacocco</i>	
1723	Génova	Ungarelli	Ristorini	<i>Serpilla e Baccoco</i>	Orlandini
1723	Faenza			<i>Il Giocatore</i>	

1724	Lucca	Pioli	Pertici	<i>Seroilla e Bacocco</i>	
1724	Parma	Ungarelli	Ristorini	<i>Il Giocatore</i>	
1724	Bolonia			<i>Il Giocatore</i>	
1725	Napoles	Reese	Corrado	<i>Serpilla e Bacocco</i>	
1726	Palermo	Bertolli	Lottini	<i>Bacocco e Serpilla</i>	
1726	Perugia	Sgaborri	Imperatori	<i>Serpilla e Bacocco</i>	
1727	Venecia	Ungarelli	Ristorini	<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	Orlandini
1729	París	Romagnesi	Dominique	<i>Le joueur</i>	Orlandini
1730	Venecia	Ungarelli	Ristorini	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1730	Trieste			<i>Serpilla e Bacocco</i>	
1730	Praga	Monti	Cajo	<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	
1732	Venecia	Penna	Bevilacqua	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1736	Hamburgo			<i>Das einander werthe Ehe-Paar oder Bacocco und Serpilla</i>	Orlandini
1737	Londres	Faini	Lottini	<i>The Gamester</i>	Orlandini
1737	Londres	Faini	Lottini	<i>Il Giocatore</i>	Orlandini
1739	Venecia	Ermini	Ermini	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1740	Lucca	Barberini	Lottini	<i>Il Giocatore</i>	
1741	Venecia	Borgi	Pertici	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1741	Venecia	Borgi	Pertici	<i>Serpilla e Bacocco</i>	Orlandini
1744	Praga	Magagnoli	Cattanei	<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	
1745	Gorizia	Lori	Manelli	<i>Il giocatore</i>	
1746	Augsburgo			<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	Orlandini
1746	Dresde	Ruvinetti	Mira	<i>Il giocatore</i>	
1746	Hamburgo			<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	
1748	Postdam	Ruvinetti	Cricchi	<i>Il Giocatore</i>	
1748	Bolonia	Lori	Micheli	<i>Il Bacocco</i>	
1748	Hamburgo			<i>Bacocco e Serpilla</i>	
1749	Lucca			<i>Serpilla e Bacocco</i>	
[1750]		Bassi	Cavalletti	<i>Il giocatore</i>	
[1750]	Bayreuth	Ruvinetti	Ferrini	<i>Il giocatore</i>	
1751	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>Il giocatore</i>	Jommelli
1752	Paris	Bambini	Manelli	<i>Il giocatore</i>	
1753	Roma	Bracchi		<i>Il marito giocatore</i>	
1756	Praga			<i>Il marito giocatore e la moglie bacchetona</i>	
[1759]	Viena			<i>Il giocatore</i>	

19.- Intermezzo de Dulcinea y Cuoco: *La preziosa ridicola*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1712	Roma	Fontana	Cavana	<i>Madama Dulcinea e il cuoco del Marchese del Bosco</i>	Orlandini
1712	Roma	Fontana	Cavana	<i>Madama Dulcinea e il Cuoco</i>	Orlandini
1715	Reggio	Bianchi	Cavana	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1715	Nápoles	Marchesini	Corrado	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini

1716	Nápoles			<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1717	Modena			<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1718	Padua	Maccari	Lucchini	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1718	Bolonia			<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1718	Venecia	Ungarelli	Ristorini	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1719	Venecia	Ungarelli	Ristorini	<i>Madama Dulcinea e il Cuoco</i>	Orlandini
1720	Recanati	Galletti	Ermini	<i>Madama Dulcinea e il cuoco del Marchese del Bosco</i>	Orlandini
1724	Viena			<i>Cuoco e Madama</i>	
1728	Florenzia	Marchesini	Lottini	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1731	Moscú				
1733	Pesaro				
1735	Milán				
1744	Florenzia	Faini	Compassi	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1746	Hamburgo	Becheroni	Gaggiotti	<i>La preziosa ridicola</i> (italiano – alemán)	Orlandini
1747	Venecia			<i>Il Marchese del Bosco</i>	Orlandini
1750	Venecia	Garrani	Compassi	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1750	Peterhof				
1751	Postdam	Ruvinetti	Cricchi	<i>La preziosa ridicola</i>	Orlandini
1753	Moscú				
1756	Copenague				
1756	Madrid	Pieri	Garofalini	<i>La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco</i>	Corselli

20.- Intermezzo de Vespina, Tulipano y Giorgino: *L'ortolanella astuta*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1754	Florenzia	Puccini	Zanca	Calenzuoli	<i>L'orgoglio deluso</i>	N. Valenti
1758	Madrid	Puccini	Garofalini	Zanca	<i>L'Ortolanella astuta</i>	N. Valenti
1765	Pistoia	Puccini	Lottini	Gamberai	<i>L'Ortolanella</i>	N. Valenti

21.- Intermezzo de Lucilla, D. Frullone y Pandolfo: *Don Frullone*

AÑO	CIUDAD	BUFA	BUFO	BUFO	TÍTULO	MÚSICA
1754	Florenzia	Puccini	Zanca	Marioni	<i>Don Girone</i>	
1757/58	Madrid	Puccini	Zanca	Garofalini	<i>Don Frullone</i>	Felici

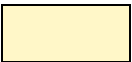



APÉNDICE DOCUMENTAL nº5: Análisis comparativo estructural de libretos de intermezzi

La mayor parte de los intermezzi sufrieron diversas transformaciones a lo largo de sus representaciones, se sustituyeron arias y recitativos, y, en algunos casos como el de Madrid, se redujeron cuando de tres a dos partes. El análisis estructural de diversos libretos de in mismo intermezzo indica, en muchas ocasiones, cuál pudo ser su procedencia y permite atribuir una representación a una pareja determinada de bufos, mostrando igualmente qué camino siguió la obra en su difusión.

En este apéndice documental se analiza la estructura de diversos libretos de tres de los intermezzi que se representaron en la corte española: *Il cavalier Bertone*, *Il giocatore* y *La preziosa ridicola*. Se han incluido las obras cuya estructura varió respecto de la del libreto de la primera representación italiana, bien por haber sido reducidos de tres a dos partes, o por incluir alguna sustitución. No se han incluido en este apéndice las comparativas de los libretos de otros intermezzi que, por su especial importancia, ya se han incorporado en el Volumen I.

Ya que en todos los casos se ha comparado un número muy elevado de libretos, sólo se han incluido en este apéndice aquellos que implicaron variaciones importantes (por primera vez) que afectaron a la estructura del libreto de Madrid.

Sólo se marca un cambio de estructura la primera vez que aparece. Se ha utilizado el siguiente código de colores:

	Primeros cambios o sustituciones
	Segundos cambios o sustituciones
	Terceros cambios o sustituciones
	Cambios exclusivos del libreto de Madrid

En la estructura del libreto de Madrid se marcan todas las diferencias respecto del libreto original utilizando este código, lo que permite distinguir de qué versión proviene cada uno de los cambios.

Tabla 1. Comparativa estructural de cinco libretos de Il cavalier Bertone¹

	NÁPOLES 1728	TURÍN 1730	VENECIA 1731	VENECIA 1738	MADRID 1748
	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I
RECIT.	A donde estas muciacchio?	E Dove sei Bellina?	E Dove sei Bellina?	E Dove sei Bellina?	A donde estas muciacchio?
ARIA B	Dolce stral del dio bambino	Dolce stral del dio bambino	Se rimiro il tuo bel labro	Dolce stral del dio bambino	Dolce stral del dio bambino
RECIT.	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere	Eh signor cavaliere
ARIA P / M	Prometter assai	Io però non son di quelle	Io però non son di quelle	Io però non son di quelle	Io però non son di quelle
RECIT.	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo	Hò inteso saro tuo
DUETO	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]
	Parte II	Parte II	Parte II	Parte II	Parte II
CAVATINA P / M	Stà male il marquesin	Stà male il marquesin			Stà male il marquesin
RECIT.	Ah, se mi riesce il giochetto	Ah, se mi riesce il giochetto	Ah, ah, così grande é il piacere	Ah, ah, così grande é il piacere	Ah, se mi riesce il giochetto
ARIA P / M	Zercando vò pietà	Zercando vò pietà	Vago a cercar pietà	Vago a cercar pietà	Zercando vò pietà
RECIT.	O questa é Pericchitta	O questa é Mergellina	O questa é Mergellina	O questa é Pericchitta	O questa é Pericchitta
ARIA B	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco	Da quel che sei fai mecco
RECIT.	Adés mi voio astrologarghe	Adés mi voio astrologarghe	Ma zà ch' in stò mistier	Ma zà ch' in stò mistier	Adés mi voio astrologarghe
DUETO	Ah ragazzo, pietà	Ah ragazzo, pietà			Ah ragazzo, pietà
	Parte III	Parte III			Parte III
RECIT.	Piano, cos'è mi stracinate	Piano, cos'è mi stracinate			Piano, cos'è mi stracinate
ARIA P / M	Rubare al gioco?	Rubare al gioco?			Rubare al gioco?
RECIT.	Hò da morir senza aver fatto	Hò da morir senza aver fatto			Hò da morir senza aver fatto
ARIA B	Non vò moglie, vò morire	Non vò moglie, vò morire			Non vò moglie, vò morire
RECIT.	Via sú, porta costei	Via sú, porta costei			Via sú, porta costei
DUETO	Salta il cor per lo diletto	Salta il cor per lo diletto	Salta il cor per lo diletto	Salta il cor per lo diletto	Salta il cor per lo diletto

¹ Libretos [I-Rn 35.5.G.23.1]; [I-Tn F.XIII.430/2]; [I-Bc Lo.06052]; [I-Mb Racc.dramm.2205]; [E-Mn T/24135]

Tabla 2. Comparativa estructural de cinco libretos de Il giocatore²

	VERONA 1715	VENEZIA 1718	FAENZA 1723	VENEZIA 1730	MADRID 1751
	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I
CAVATINA B	Si, si, maledetta	Si, si, maledetta	Si, si, maledetta	Si, si, maledetta	Si, si, maledetta
RECIT.	Disgraziato Bacocco	Disgraziato Bacocco	Disgraziato Bacocco	Disgraziato Bacocco	Disgraziato Bacocco
ARIA S	Un consorte sciagurato	Un consorte sciagurato	Un consorte sciagurato	Un consorte sciagurato	Un consorte sciagurato
RECIT.	Se l'esordio del suo discorso	O Bacocco, se questa é la vigilia	O Bacocco, se questa é la vigilia	O Bacocco, se questa é la vigilia	O Bacocco, se questa é la vigilia
DUETO	Serpilla, diletta	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]	Resto e amor [lo sà]
	Parte II	Parte II	Parte II	Parte II	Parte II
RECIT.	Serpilla indiavolata	Serpilla indiavolata	Serpilla indiavolata	Serpilla indiavolata	Serpilla indiavolata
ARIA S	Signor giudice, giustizia	Signor giudice, giustizia	Signor giudice, giustizia	Signor giudice, giustizia	Signor giudice, giustizia
RECIT.	Rizzatevi madonna	Alzzatevi madonna	Rizzatevi madonna	Rizzatevi madonna	Alzzatevi madonna
DUETO	Bacocco mio	Questo è quell'uomo	Questo è quell'uomo	Questo è quell'uomo	
	Parte III	Parte III	Parte III	Parte III	
ARIA S	A questa pellegrina	A questa pellegrina	A questa pellegrina	A questa pellegrina	
RECIT.	La vergogna, il dispetto	La vergogna, il dispetto	La vergogna, il dispetto	La vergogna, il dispetto	
ARIA B	Ho un diluvio alle palpebre				Quid respondes? Parla
RECIT.	Dimmi aurai più l'ardire				Mi burla sua eccellenza
DUETO	Pace dunque	Io già sento che il mio core	Or che siamo due corpi	Pace, pace, con un laccio	Io già sento che il mio core

² Libretos: [I-Mb Racc.dramm.3505]; [US-Wc ML48 S7337]; [I-Rn 40.9.F.5.5]; [I-Bc Lo.07131]; [E-Tp 22334]

Tabla 3. Comparativa estructural de cinco libretos de La preziosa ridicola³

	ROMA 1712	REGIO 1715	MODENA 1717	BOLONIA 1718	MADRID 1756
	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I	PARTE I
CAVATINA C	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino	Sta Madama al tavolino
RECIT.	Ci son bisogna starci	Ci son bisogna starci	Ci son bisogna starci	Ci son bisogna starci	Ci son bisogna starci
ARIA D	Quel forestiero	A dispetto di certe morfiose	A dispetto di certe morfiose	A dispetto di certe morfiose	A dispetto di certe morfiose
RECIT.	Anderò dunque	Guardi me, e non cerchi	Anderò dunque	Anderò dunque	Zerbinetta, che dici?
DUETO	Senti, non ti scordar	Senti, non ti scordar	Prendi intanto	Prendi intanto	
	PARTE II	Parte II	Parte II	Parte II	
ARIA D	Si fà sera, e il forestiero	Si fà sera, e il forestiero	Si fà sera, e il forestiero	Si fà sera, e il forestiero	
RECIT.	Il ventaglio dov'è?	Il ventaglio dov'è?	Il ventaglio dov'è?	Il ventaglio dov'è?	
ARIA C	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera	Questa bevanda per esser nera
RECIT.	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle	Queste son bagatelle
DUETO	Io parto, ma resto	Io parto, ma resto	Ritorni a seder	Madame, je men vais	Volentieri io canterei
	Parte III	Parte III	Parte III	Parte III	Parte II
RECIT.	Così è il mio nome	Così è il mio nome	Così è il mio nome	Così è il mio nome	Così è il mio nome
ARIA D	Per farmi insuperbire?	Per farmi insuperbire?	Son così, spiritosetta	Son così, spiritosetta	Son così, spiritosetta
RECIT.					Madama, son favori prelibati
ARIA C					Con una dama son tutto amore
RECIT.	Intorno a ciò	Il luogo del passeggio	Il luogo del passeggio	Il luogo del passeggio	Signor, non s'affaticchi
MINUETTO	La, la, la	La, la, la	La, la, la	La, la, la	La, la, la
RECIT.	Dice a me, con licenza?	Dice a me, con licenza?	Dice a me, con licenza?	Dice a me, con licenza?	Dice a me, con licenza?
DUETO		Cialtronaccio, baronaccio!	Cialtronaccio, baronaccio!	Cialtronaccio, baronaccio!	Cialtronaccio, baronaccio!

³ Libretos: [I-Mb Racc.dramm.3338]; [I-Bc Lo.06983]; [I-Moe 83.D.03 (4)]; [I-Moe 70.H.40 (04)]; [E-Tp 24241]

APÉNDICE DOCUMENTAL nº6: Identificación de los intermezzi del inventario de Farinelli

Durante el proceso de investigación de esta tesis se han estudiado diversas fuentes con el fin de conocer la procedencia del repertorio que se representó en la corte española. Una fuente muy importante para completar este estudio ha sido el inventario *post mortem* de Farinelli¹, ya que el cantante había heredado la colección de música de la reina Maria Bárbara. El cantante conservó la colección completa e indicó en su testamento que aquella música debía mantenerse unida².

Dentro de aquella colección se conservaba un importante corpus de intermezzi cuyo estudio ha permitido atribuir la composición de la música de algunas obras. Asimismo, al cotejar el inventario con los datos obtenidos a través de otras fuentes, se ha encontrado una interesante coincidencia: el intermezzo representado en la corte de Sevilla en 1732 consta en este inventario y, gracias a esto, además de atribuir la composición de la música, se han podido establecer conexiones con otros seis intermezzi compuestos por músicos italianos activos en la corte de Portugal que también pudieron haber escrito intermezzi para los príncipes de Asturias durante su estancia en Andalucía. Analizando la procedencia de aquellos libretos se ha establecido otra conexión con la corte de Viena, que permite plantear la hipótesis de que aquellos fueron enviados a María Ana de Austria desde la corte imperial y que, posteriormente, en Portugal se mandó componer nueva música para aquellos textos.

Por el momento se ha podido documentar la representación en la corte española de veinte de las obras inventariadas, aunque es posible que se representaran muchas más y que en el futuro se puedan documentar algunas otras producciones. Mediante el análisis del inventario y del origen de todos aquellos intermezzi se ha podido atribuir la composición de la música a algunas obras estrenadas en Nápoles y algunas de las interpretadas en España.

¹ 1783. 2 Maii. Inventarium Legale Bonorum Haereditariorum bonae memoriae D. Equitis Don Caroli Broschi nuncupati Farinello. Publicado parcialmente en CAPELLETO, S., La voce perduta, pp. 209-221.

² Descrizione della Musica procedente del Legato di S.M.C. la Regina di Spagna, che deve tutta esser conservata in essere, al quale fine non se ne fa la Stima Legale. Nella Camera Settima dell'Appartamento Inferiore ora Archivio della Musica.

En el inventario constan como intermezzi algunas obras de mayor formato que pertenecen a otros géneros cómicos y que, por ello, se ha decidido no incluir en este análisis. Se incluye una tabla que indica la localización de la obra en la colección de Farinelli; una nueva numeración que facilita la clasificación de los intermezzi para posteriores estudios; el nombre de la obra tal como consta en el inventario; el compositor que consta en el inventario; la fecha de su representación en España; y el origen del libreto –salvo cuando se conoce el compositor y el estreno de su obra, en cuyo caso se especifica la fecha del estreno de esa obra concreta–.

Se ha establecido cinco tipos de clasificación para los intermezzi del inventario, que responde al siguiente código de colores:

	Intermezzi compuestos por músicos activos en la corte de Portugal
	Intermezzi estrenados en Nápoles de las que no se conoce representación en España
	Intermezzi representados en la corte española
	Obras que coinciden con las representadas en Madrid, pero con música de otro compositor
	Obras no identificadas

SITUACIÓN	Nº	INTERMEZZO	COMPOSITOR	REPR. ESP.	ORIGEN DEL INTERMEZZO
Papelera Nº7: Lett.O	1	<i>Lirone, Farfalletta e Terremoto</i>	D. Scarlatti		Versión Conti-Pariati (Viena, 1718)
	2	<i>Il coro</i>	E. d'Astorga		
	3	<i>Don Chisciotte</i>	G. Giorgi		<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> Conti-Pariati (Viena, 1719)
	4	<i>Bagatella, Mammalucco e Patataco</i>			Versión Conti-Pariati (Viena, 1715)
	5	<i>Pulcinella</i>	G. Porcaris		<i>Pulcinella marchese di Girapetra</i> Mariani (Roma, 1727)
	6	<i>Carissimo, Dirindina e Lerbina</i>	D. Scarlatti		<i>La dirindina</i> Scarlatti – Gigli (Roma, 1715)
	7	<i>Drusilla e Anfronio</i>	B. Micheli		<i>Il marito geloso disingannato</i> (Faenza, 1733)
	8	<i>Despina, Fileno, Pasquella e Batocco</i>	D. Scarlatti	Sevilla, 1732	
	9	<i>La moglie a forza della serva scaltra</i>		Aranjuez, 1740 Retiro, 1750	<i>La serva scaltra</i> (Nápoles, 1729)
	10	<i>I Dottori</i>	J.A. Hasse	Retiro, 1750	<i>Carlotta e Pantaleone</i> (Nápoles, 1728)
	11	<i>Don Tabarano</i>	J.A. Hasse	Caños, 1738 Retiro, 1747/57	<i>La contadina</i> (Nápoles, 1728)
	12	<i>Il capitán Galoppo</i>	J.A. Hasse	Retiro, 1750	<i>La fantesca</i> (Nápoles, 1729)
	13	<i>Eurilla e Don Carbolone</i>	F. Mancini		<i>La Levantina</i> (Nápoles, 1732) No se conocía el compositor y la atribución del inventario permite atribuirlo a Mancini.
	14	<i>Il Cavalier Bertone</i>	F. Mancini		<i>Perichitta e Bertone</i> (Nápoles, 1728) No se conocía el compositor de esa primera versión y la atribución del inventario permite atribuirlo a Mancini.
	15	<i>Grilletta e Porsugnacco</i>		Retiro, 1747/49	<i>Monsieur di Porsugnacco</i> (Milán, 1727)
	16	<i>Vanesio e Larinda</i>	J.A. Hasse	Pardo, 1740	<i>Larinda e Vanesio</i> (Nápoles, 1726)
	17	<i>Il Baron Cespuglio</i>	J.A. Hasse	Retiro, 1747	<i>Arrighetta e Cespullo</i> (Nápoles, 1732)
	18	<i>Riccardo Negoziante</i>	B. d'Astorga		<i>Lisetta e Riccardo</i> (Nápoles, 1731)
	19	<i>Il mago per amore</i>	G.B. Mele		
	20	<i>Il Traccolo</i>	G.B. Pergolesi	Retiro, 1748	<i>La contadina astuta</i> (Nápoles, 1734)
	21	<i>L'ammalato immaginario</i>	A.M.Orlandini	Pardo, 1739	<i>Erighetta e Don Chilone</i> (Venecia, 1707)
	22	<i>Il Giocatore</i>	A.M.Orlandini		<i>Serpilla e Bacocco</i> (Verona, 1715)
	23	<i>La vedova ingegnosa</i>	A.M.Orlandini		¿? Sólo se conoce la versión de Selitti de 1735

	24	<i>Sempronio e Lesbina</i>	G. Selitti		<i>La franchezza delle donne</i> de (Nápoles 1732)
	25	<i>La serva padrona</i>	G.B. Pergolesi	Retiro, 1747	<i>La serva padrona</i> (Nápoles, 1733)
	26	<i>Besbina e Niso</i>	A. Scarlatti		<i>Scene buffe</i> de Despina e Niso de <i>L'amor generoso</i> (Nápoles, 1709)
	27	<i>Il matrimonio per forza</i>		Pardo, 1739	<i>Il matrimonio per forza</i> (Venecia, 1729)
	28	<i>Il ladro</i>	G.B. Pergolesi	Retiro, 1748	<i>La contadina astuta</i> (Nápoles, 1734)
	29	<i>La preziosa ridicola</i>			<i>Madama Dulcinea e il cuoco</i> (Roma, 1712)
	30	<i>Il Ciarlatano</i>			
	31	<i>Il Giocatore</i>	N. Jommelli	Retiro, 1751	<i>Il giocatore</i> (Madrid, 1751)
	32	<i>Eurilla e Tiburzio</i>	G. Latilla	Retiro, 1751	<i>Ciascheduno al suo negozio</i> (Madrid, 1751)
	33	<i>L'uccellatrice</i>	N. Jommelli	Retiro, 1750/57	<i>L'uccellatrice</i> (Venecia, 1750)
	34	<i>La burla da vero</i>	G. Cocchi	Retiro, 1754	<i>La burla da vero</i> (Madrid, 1754)
	35	<i>Il cuoco</i>	F. Corselli	Retiro, 1756	<i>La preziosa ridicola e il cuoco</i> (Madrid, 1756)
	36	<i>Il Conte Don Trastullo</i>		Retiro, 1757	<i>Cantata e disfida di D Trastullo</i> (Roma, 1749)
	37	<i>L'ortolanella astuta</i>		Retiro, 1758	<i>L'ortolanella astuta</i> (Madrid, 1758)
Papelera Nº3: Lett.L	38	<i>Don Velasco e Vespeta</i>			<i>Don Velasco e Vespeta</i> (Nápoles, 1727) Vinci - De Palma
	39	<i>Don Chisciotte e Nerina</i>	L. Leo		<i>Don Chisciotte e Nerina</i> (Nápoles, 1734) El intermezzo está atribuido a F. Feo
	40	<i>Lidia e Cimone</i>	D. Perez		<i>La maga per vendetta e per amore</i> (Nápoles, 1735) No se conocía el compositor y la atribución del inventario permite atribuirlo a Perez.
Papelera Nº1: Lett.E, e S	41	<i>Moschetta e Grullo</i>			<i>Moschetta e Grullo</i> (Nápoles, 1727) Está atribuido a D. Sarro

APÉNDICE DOCUMENTAL nº7: Intermezzi del inventario de la Real Cámara de Fernando VII

Este apéndice detalla e identifica los intermezzi incluidos en el *Inventario general de las obras de música vocal e instrumental, que al fallecimiento del Rey N.S.Dn. Fernando 7º (Q.E.P.D.) se han encontrado en su Real Archivo*¹. Todos ellos constan en el “Catálogo de las Obras de Música Vocal e instrumental que existen en el Archivo antiguo de la Real Cámara de S.M.” y coinciden con diecisiete de los manuscritos musicales que se conservan actualmente en la Real Biblioteca.

Dieiséis de los intermezzi inventariados son descritos como “sainetes”, y el último de ellos, el intermezzo a tres voces *Don Frullone*, como “ópera”. La siguiente tabla especifica la página del inventario en la que consta la obra, el título que se le dio en tiempos de Fernando VII y el título original del intermezzo en tiempos de Fernando VI.

P.	TÍTULO EN EL INVENTARIO DE FERNANDO VII	INTERMEZZO
44	<i>Don Frullone</i>	<i>Don Frullone</i>
47	<i>La contadina</i> <i>L'Augellatrice</i> <i>Serva padrona</i> <i>Los Doctores</i> <i>Dn. Tabarano</i>	<i>La contadina astuta</i> <i>L'uccellatrice</i> <i>La serva padrona</i> <i>I due dottori</i> <i>Don Tabarano</i>
48	<i>Il Cuoco</i> <i>Il Capitan Galoppo</i> <i>Il Baron Cespullo</i> <i>Cada uno a su negocio</i> <i>La burla da vero</i> <i>Il Tutore</i> <i>Dn. Trastulo</i> <i>Il Giocatore</i> <i>D. Perichetta</i> <i>Dª Dorina</i>	<i>La preziosa ridicola con il cuoco del Marchese del Bosco</i> <i>La fantesca</i> <i>Il Baron Cespullo</i> <i>Ciascheduno al suo negozio</i> <i>La burla da vero</i> <i>Il tutore e la pupilla</i> <i>Don Trastullo</i> <i>Il giocatore</i> <i>Il cavalier Bertone</i> <i>L'impresario delle Canarie</i>

¹ AGP, Registros, tomo 10167. Fuente descrita en ORTEGA, J., *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Agradezco a Judith Ortega su amabilidad al proporcionarme esta valiosa información y que, además, me facilitase una copia del documento para facilitarme su estudio.

APÉNDICE DOCUMENTAL nº8: Plantillas instrumentales de los manuscritos musicales de la RB

INTERMEZZO	PARTES INSTRUMENTALES	NOMBRES DE INSTRUMENTISTAS	AÑO
<i>Il baron Cespullo</i>	Original 2º		1747
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	Fagotti		
	Corno 1		
	Corno 2		
	4 x Violín 1	Geminiani	
	4 x Violín 2	Sabatini	
	2x Viola		
	2 x Contrabajo	Alberich	
<i>La serva padrona</i>	Segundo clavicordio		1747
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	Fagotti		
	4 x Violín 1	Geminiani / Manalt	
	4 x Violín 2	Sabatini	
	2 x Viola		
	2 x Basso	Alberich / Man	
<i>Grilletta e Porsugnacco</i>	Partitura general		1747/ 1749
<i>La contadina astuta</i>	Clave 1º		1748
	Clave 2º		
	2 x Oboes		
	Fagot		
	Corno 1		
	Corno 2		
	3 x Violín 1		
	4 x Violín 2		
	Violetta		
	2 x Contrabajo		
<i>Cavalier Bertone</i>	Cimbalo 2º		1748
	2x Oboes		
	Fagot		
	2 x Trompa 1ª	Brincao	
	2 x Trompa 2ª	Brincas	
	4 x Violín 1	Geminiani / Manalt	
	4 x Violín 2	Sabatini	
	2x Violetta		
	2x Basso		
<i>L'impresario delle Canarie</i>	Original 1º		1749
	Original 2º		
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	Fagotti		
	4 x Violín 1	Geminiani	
	4 x Violín 2	Sabatini	
	2x Viola		
	Contrabajo		

<i>Le due dottori</i>	Clave 2º		1750
	2 x Oboes		
	Fagotti		
	Corno 1		
	Corno 2		
	4 x Violín 1	Geminiani / Bonfanti	
	4 x Violín 2	Sabatini	
	2x Viola		
	2x basso		
<i>La fantesca</i>	Original 2º		1750
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	Fagotti		
	Trompa 1ª		
	Trompa 2ª		
	4 x Violín 1	Geminiani / Marchesini / D.P. / Lensi	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / G.R. [Guerra] / Muchales	
	2x Viola		
	2x Basso		
<i>Il giocatore</i>	Original 1º		1751
	Original 2º		
	2 x Oboes		
	Trompa 1ª		
	Trompa 2ª		
	4 x Violín 1	Geminiani / Lensi	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Guerra / Muchales	
	2 x Violas	Monreal	
	3x Basso		
<i>Ciascheduno al suo negozio</i>	Original 2º		1751
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	Fagotti		
	Trompa 1ª		
	Trompa 2ª		
	4 x Violín 1	Geminiani / Lensi / Marchesini / Pablos	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Guerra / Muchales	
	2x Violetta		
	2x Basso		
<i>Don Tabarano</i>	Original 1º		
	Original 2º		
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	2 x Fagot		
	Trompa 1ª		
	Trompa 2ª		
	4 x Violín 1	Terri / Bonfanti	

	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Muchales	
	2 x Viola		
	Contrabajo	Miguel González	
<i>Il tutore</i>	Clave 2º		
	2 x Oboes		
	Fagotti		
	Trompa 1		
	Trompa 2		
	4 x Violín 1	Geminiani / Marchesini	
	4 x Violín 2	Sabatini	
	2 x Viola		
	2 x Basso	González / Bernain	
<i>La burla da vero</i>	Cimballo 1º		1754
	Clave 2º		
	2 x Oboes	Cavaza / Misón	
	Trompa 1ª		
	Trompa 2ª		
	4 x Violín 1	Geminiani / Marchesini / Pablos / Lensi	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Guerra / Muchales	
	2 x Violetta	Monreal / Manchado	
	2 x Basso	González	
<i>L'uccellatrice</i>	Clave 2º		¿1752 – 1757?
	2 x Oboes - Flautas	Cavaza / Misón	
	Trompa 1ª		
	Trompa 2ª		
	4 x Violín 1	Geminiani / Marchesini / Pablos / Lensi	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Guerra / Muchales	
	2 x Violas	Monreal / Manchado	
	3 x Basso		
<i>Il cuoco</i>	Original 2º		1756
	Oboe 1		
	Oboe 2		
	Fagotes		
	Corno 1º		
	Corno 2º		
	4 x Violín 1	Geminiani / Marchesini / Facco / Lensi	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Guerra / Muchales	
	2 x Violettas	Monreal / Burriel	
	2x Basso		
<i>Don Trastullo</i>	Cimballo 1º		1757
	Original 2º		

	Oboe 1º	Cavaza	
	Oboe 2º	Misión	
	Fagotti		
	Corno 1º		
	Corno 2º		
	4 x Violín 1	Geminiani / Facco-Terri / Marchesini / Baset	
	4 x Violín 2	Sabatini / Viseren / Guerra / Muchales	
	2 x Violettas	Monreal / Burriel	
	2 x Basso	Alberich / Sierra	
Don Frullone	Partitura general		¿1758?

APÉNDICE DOCUMENTAL nº9: Edición de tres intermezzi

Con el fin de estudiar las características y estructura musical de los intermezzi de Madrid, la posible evolución en la escritura, las instrumentaciones y los diversos recursos cómicos utilizados por los compositores, se han editado la mayor parte de los manuscritos musicales conservados en la Real Biblioteca. En este apéndice documental se incluyen tres intermezzi que representan tres etapas diferentes del repertorio en la corte española.

En primer lugar, se ha editado la partitura de *Il baron Cespullo*, de Hasse, como representación de las obras clásicas napolitanas interpretadas entre 1747 y 1750. Asimismo, el manuscrito musical de Madrid es el único localizado hasta el momento de esta obra de Hasse. En segundo lugar, como representación de los intermezzi compuestos especialmente para la corte española entre 1748 y 1756, se ha editado el libreto y la partitura de *Il giocatore* de Niccolò Jommelli. Y, en tercer lugar y como conclusión de este volumen, se ha editado la partitura del único intermezzo traído a Madrid por los bufos florentinos Puccini y Zanca: *Don Frullone*, del compositor florentino Bartolomeo Felici.

1.- Johann Adolf Hasse: *Il baron Cespullo*

Il baron Cespullo

Intermezzo Primo

Johann Adolf Hasse
(1699 - 1783)

[Cavatina]

Allegro assai

Violin 1

Violin 2

Viola

CESPULLO

B.c.

8

Al-le

16

for - che al - le for - che bir - ban - to - ne bir - ban - to - ne col bas - to - ne

23

f *p* *f* *p* *f* *p*

col bas - to - ne or bis - og - ne coi ser - vi par - lar or bis -

30

f *f* *f* *f* *f* *f*

og - na col bas - to - ne col bas - to - ne col bas - to - ne coi ser - vi par - lar.

37

f *p* *f* *p* *f* *p*

Al - le for - che bir - ban - to - ne bir - ban -

44

to - ne col bas - to - ne col bas - to - ne or bis - og - na coi

51

ser - vi par - lar, or bis - og - na col bas - to - ne coi ser - vi par -

58

lar, coi ser - vi par - lar.

Sigue Recitativo súbito

[Recitativo]

Cespullo

B.C.

A'che o-ra ti dis-se, ces-so di con-dan-na-to che ve-nis-se il Sar-to-re? /Vè che ris-pos-ta./ ma

5

Trinca

Ces.

pur, ma pur tar-da trop-po, du-bi-to che non ven-ga. Sì sig-no-re. Da_un As-si-no_à cos-

9

Trin.

tui v'è quel-la dif-fe-ren-za, che v'è tra me, ed' As-si-no, non è ver? Sì sig-no-re, sì sig

13

Ces.

no-re. Guar-da-te, che flem-ma: a-dun-que io ques-ta ma-ne non po-trò an-dar vi-a?

17

Trin.

Ces.

Trin.

Ces.

Sì sig-no-re. E_ilma-lanche_ilciel ti di-a Ba-ro-nac-cio... Si si si si si sig-no-re. Ma chi

21

buf-fa? Va_in là quest'è_il sar-to-re. Vè a che o-ra che vie-ne Sar-to-ri? Il ciel ne

25

Arrighetta

guar-di, se non la-dri, bug-giar-di, o's'ac-cos-ta fac-cia-mo cia'sen-ti-re bir-ban-te. A me?

29

Ces.

a me? a me bir-ban-te a me, por vi-da mia non so... Di gra-zia, che non hò det-to_a_us

33

Arr.

Ces.

Arr.

tè. Trin-ca, Di a-vo-lo, chi_ècos-tui? co-me_en-trò? No, no se_a-par-te. Ah mi las-ci De-

37

tén-ga-se, de-tén-ga-se le di-go, de-lan-te_a_unCa-ba lle-ro, a-sí se des-com-po-ne? pu-nir-vor-re-i...

41 Ces.

Arr.

Non s'al-te-ri Pa-dro ne. (Ah for-ca ma-le-det-to) Mi di-ca purchi_è lei, co-sa co-man-da? A-ho-ra es us

45

Ces.

Arr.

ted el Ba-ron el Ba-ron Ces pu-glio. Per ser-vir-la. Se cu-bra. Ha ri-ce vu-to_el-la_unbi-gliet-to

49

del-la più vez-zo-sa, más ri-ca e no-bil do-na? la Si-gno-ra ad-des-so, a-des-so_è tem-po di sco

53

Ces.

Arr.

prir. Co-me, e por che? Co-me e per che si no-mi-na la Si-gno-ra do-gna Ar-ri-

57

Ces.

ghet-ta. Cuer-nos, us té ha ra-gio-ne, l'ho ri-ce vu-to, e_a-pun-to, or vo_a ser-vir-la. Ve-di

61

la chi bat-te e cos-tui for se_il sar-to, che_u-na ga-la mi por-ta, ac-cio-che_al-la Si-gno-ra con de-

64

Arr.

cen-za ven-ga_a far la do -vu-ta ri-ve-ren-za. Bien es-tà già per ques-to, io che son su cri-a-do

68

Ces.

Arr.

ven-go_a so-li-ci-tar-lo. Be-ne, be-ne, con per-mi-sio-ne. Sì, sì, va-ia, va-ia. (Oh'co-me se ne

72

vie-ne_ilgoc-cio-lo-ne!) E-gli_è ric-co, e si van-ta che mai pren-de-rà mo-glie, ma ioci_hò_aper-to gl'oc-chi, mi son

76

fin-ta_u-na da-ma, e gl'ho scrit-to fa-cen-do-li pre-mu-ra di do-ver-gli par-lar, ma du-bi-

80

tan-do che man-cas-se, ho vo-lu-to fin-ger-mi_ungen-til-uo-mo di mè stes-sa, per ap-pre-tar-lo, e di-ver-tir-mi_an

84

Ces.

co-ra, Eh se fo ques-to col-po, io son sig-no-ra. Oh, tu mi sec-chi ca-ro mio mon-

88

Arr.

sù, co' tan-te ri-ve-ren-za. Eh via spic-cia-mo-la, che sen-to fred-do. Bien vi-va la

92

Ces.

Arr.

Ces.

Arr.

ga-la. Eh' ques-ti so-no strac-cios. No' me gus-ta. E quan-do? Co-sa fa-te. Es mui

96

Ces.

lin-do. Ma tò tò guar-da, guar-da, guar-da! ah ma-ni-gol-do in-fa-me! dia-mi_un può quel pug-

99

Arr.

Ces.

na-le. Nose_en fa-deche_ha fat-to? Da-va chiac-chia-re al sar-to, il bir-bo ac-ciò_ch'ioqui_inca-mis-cia

103

Arr.

Ces.

mi mo-ris-si di fred-do, sù spic-cia-mo-la. Che sien-te fri-o? Mi son fat-to_un giac-cio.

107 Arr.

Ces.

Oh, che ver-güen-za es-es-ta. As-col-ti. Ad-des-so_ad-des-so, son con us-tè quan-to mi

110

Arr.

Ces.

ves-to. De-vo dir-ce lo_a o-ra. Ma chan-che-ro Us-tè chie-re far-mi pi-glia-re_u na pun-tu-ra. Las-cia,

114

Arr.

Ces.

Arr.

ve - ni - te qua. Si scos - ti - no le di - go. Oh dia - vol ag - ghi. As -

117

Ces.

col - ti. Io sen - to dar non si può, mi - glior di - ver - ti - men - to.

Aria

Andante di molto

Violin 1

Violin 2

Viola

Arrighetta

B.c.

7

p

p

p

p

p

Es ca-va-

13

p

p

lle - ro,

ca - va - lle - ro,

e - na - mo - ra - do,

18

e-na-mo-ra-do, y tiem-bla y llo-ra, y tiem-bla y

24

llo-ra. Oh_ qué vil - dad! oh_ qué vil - dad!

mf f ff

30

Es ca-va-lle-ro, y llo-ra,

p

36

e-na-mo-ra - do, y tiem- bla, ca-va - lle - ro, y

42

llo - ra y tiem - bla, y llo - ra, y tiem - bla y llo - ra;

48

oh_ qué vil - dad, oh_ qué_ vil - dad.

54 **Allegro**

Si la se - ño - ra tan - to su - pie - se,

61

se pe - ne - tras - se tal co - bar - dí - a tal co - bar - dí - a,

68

se ma - ta ri - a por el do - lor, se ma - ta ri - a, se ma - ta ri - a, se ma - ta ri - a por

el do - lor. Si la se ño-ra tan-to su - pie-se si pe-ne - tras-se tal co-bar dí - a tal co-bar dí - a,

se ma-ta rí - a por el do - lor, se ma - ta rí - a por el do - lor.

Adagio Allegro

Espada

Espada

Espada

Cespullo Arrighetta

Digrazia al - laSig noranongleldi ca. Loiu ro, Loiu ro_ inquesta_es - pa da. Ami se

97

ño ra no di-ré na-da, ques i lo di-go... si lo di-go... silo di-go... Ah

p *f*

107

di - os, ah di - os, ah di-os ah di-os ah di-os ah di - os, a - mi go. Se_a-ca-ba-ria-a to-do_el a -

f *p*

Tempo di prima

115

mor, se_a-ca-ba-ri-a to-do_eh - mor.

f *p*

Al segno

Recitativo

Cespullo **Arrigheta**

Or si con - ten - ta ch'io mi ves - ta? Va - da, ma pe - rò lue - go lue - go lue - go lue - go lue - go

B.c.

4 **Ces.**

per che_es tar - di. Si Sig - nor, lue - go lue - go lue - go lue - go lue - go. Tu hai col - pa, in -

7

fa - me, a far - lo_en - trar. Stà zit - to, ch'io t'af - fo - go. A noi via sù. T'ho

10

det - to che non vò ri - ve - ren - ze. O con un cal - cio ti spro - fon - do_il pet - to.

13 **Arr.** **Ces.** **Arr.**

Di - ga Sig - nor... sig - nor... Sig - nor Ba - ro - ne. Oh' ap - pun - to_es ve - ro Es lei Na - po - li -

16 **Ces.** **Arr.** **Ces.**

ta - no? No mio Sig - no - re, io son Ba - ron Ro - ma - no. Bien es - tá. Tie - ne mo - glie? Spic -

19 **Arr.** **Ces.** **Arr.**

cia - mo - la, ch'è tar - di. Es lei ca - sa - do? Il Cie - lo me ne guar - di. Y por

22 **Ces.**

qué? Y por qué? Por - que las mu - cha - chi - tas son tan - tas mar - ran - ghi - nas.

25 **Arr.** **Ces.** **Arr.**

Es - to non es ve - ri - tà. Man - co_è bu - gi - a. Mi pro - vi Us - seg - no - rí - a la sua pro - po - si -

28 **Ces.**

cio - ne. Vo - lon - tier. Vo - glio far - ce - ne_ad - des - so u - na bre - vet - ta dis - cri - zio - ne.

Aria

Allegro assai

Violín 1

Violín 2

Viola

Cespullo

B.c.

5

p

f

p

f

p

f

9

p

p

p

p

p

E' la Don-na _un Au - gel - let - to _un Au - gel - let - to, che can - tan - - -

13

do... co-sa di-co? Vo-lea dir, vo-lea dir un rus-cel-let-to un rus - cel - let-to un

p

17

rus - cel - let - to, che... che... mi tro - vo_in grand' in - tri-co_in grand' in - tri - co. Si,

mf *ff*

22

si a-des-so mi ri cor-do, e'_u na Na-ve d'al-to bor-do d'al-to bor - do che sol - can-do_il mar in -

mf *ff*

27

fi - do tor - na_al li - do, tor - na_al li - do, o_af - fon - da_in mar. Buf,

32

buf, buf, o_af - fon - da_in mar.

36

E' la Don - na_un - rus - cel let - to, un rus - cel - let - to, che can - tan - - - do... co - sa

40

di - co? Vo - lea dir...vo - lea dir un stu - gel - let - to un stu - gel - let - to, che sol - can - do il ma - re in fi - do

p *p* *f* *f* *p* *f*

44

no, no, ah! — si si, ad - des - so mi ri - cor - do. E' la Don na u - na Na - ve d'al - to

p *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *mf*

49

bor - do d'al - to bor - do che sol - can - do il mar in - fi - do tor - na al

ff *ff* *f* *f*

53

Li-do, tor-na_al Li-do, o_af-fon-da_in mar. Buf. Buf.

58

Buf, o_af-fon-da_in mar.

62

Che gli par del pa-ra go-ne, che gli par, che gli par, ah ah

67

ah, Mar - co Tul - lio Ci - ce - ro - ne me - glio nol po - tea tro - var, no no, me - glio

72

Al segno

nol po - tea tro - var.

[Recitativo]

Arrighetta

Or si_al-gu-na mu-cha-cha tan-to u-vies-se sen-ti-do, lo sfi-da reb-be a sin-go-lar du-el-lo.

B.c.

4 Cespullo

Du-el-lo? du-el-lo? Me ne ri-do; Da-te-mi la Per-ruc-ca, ed il Ca-

7

pel-lo, che mi par tar-di_as-sai. **Arr.** Si, di-ce **Ces.** ben. Che dia-vo-lo tu

10

fai? Met-ti pria la pe-ru-ca. **Arr.** Ah' ah' ah' ah' **Ces.** lin-do_es-pe-dien-te. Che glie-ne

13

par, che glie-ne par, con il som-brie-ro_in tes-ta. Ha_us-ted ve-du-to mai in Is-

16

pag-na? U-na bes-tia u-gua-le_aques-ta? Ve che flem-ma ci **Arr.** vuo-le! O-ra và be-ne.

19

Ces. Stò ben co-sì. **Arr.** Oh'ad-des-so pa-re un **Ces.** uo-mo. Che pri-ma gli pa-

22

Arr. Ces.

rea far - se_un qua - drup - pe - do? Cer - to, che no? Mi par che_us - té mi bur - la.

25

Arr. Ces.

Ah! Mi fa ma-ra-vi-glia. Cos - tui, qu-el che ve-do, vuol pro-prio ch'i-° gli strap-pi la Go - li-glia.

A DUE

Un poco andantino

Violín 1

Violín 2

Viola

Arrighetta

Cespullo

B.c.

The first system of the musical score for 'A DUE' is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features six staves: Violín 1, Violín 2, Viola, Arrighetta, Cespullo, and B.c. (Bassoon). The Violín 1 and Violín 2 parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola part provides harmonic support with chords and single notes. The Arrighetta and Cespullo parts are marked with rests, indicating they are silent in this section. The B.c. part plays a bass line with eighth and sixteenth notes.

7

The second system of the musical score continues the piece. It features six staves: Violín 1, Violín 2, Viola, Arrighetta, Cespullo, and B.c. (Bassoon). The Violín 1 and Violín 2 parts continue their melodic lines. The Viola part continues with harmonic support. The Arrighetta and Cespullo parts remain silent. The B.c. part continues its bass line. The system begins with a measure number '7'.

13

Si, va-mos, si va-mos, che la Se-ño-ra sta-rà_es-pet -

Va- mos, si va- mos.

20

tan - do, sta-rà_es-pet - tan - do.

E di-rà quan - do quan - do quan - do_ ver - rà quell...

27

quell'A - ni - ma - le. No pa-dron mi - o, non

— Par lacon me? par lacon - me? con me?

34

di - go_a_us - tè, non di - go_a_us - tè.

40

Allegro assai

Sa - rò Cos - tret - to di bas - to - na - re lo Spa - gno - let - to. Sa - rò Cos - tret - to di bas - to -

46

na - re, di bas - to - na - re, di bas - to - na - re sa - rò Cos - tret - to di bas - to - na - re lo Spa - gno - let - to lo

52

Spa- gno - let - to.

Che bel pia - ce - re se ne miei lac - ci lo fò Ca - de - re che bel pia - ce - re, che bel pia -

58

ce - re. Che bel pia - ce - re se ne miei lac - ci lo fò Ca - de - re lo fò Ca - de -

Un poco andantino

re. Si-gnor Ba-ro-ne. Si va-mos, si va-mos.

Ca-va-lle-ri-to. Va-mos. Si va-mos, che la Si-gno-ra di

Quell' A-ni-ma-le!

rà quan-do, quan-do, quan-do ver-rà quell' Par-la con

78

Allegro assai

Pa-dron nò, non di - go_a_us - tè.
 me?
 Sa-rò Cos-tret-to di bas-to - na-re lo Spa-gnol

84

let - to. Sa - rò Cos - tret - to di bas - to - na - re lo Spa - gnol - let - to, lo Spa - gnol - let -

90

mf

mf

Che bel pia - ce - re, che bel pia - ce - re se ne miei lac - ci lo fò Ca - de -

to.

95

Un poco andantino **Allegro**

f

f

- re. Si - gnor Ba - ro - ne.

Ca - va - lle - ri - to. Va da, ch'or o - ra, ch'or o - ra, da mia Si-

101

ff *p*

gno - ra, da mia Si - gno - ra, da mia Si - gno - ra mi por - te - -

106

f

Va - do Pa - dro - ne. Va - do, va - do.
rò, mi por - te - - rò. Si va - da, si va - da, va - da, va - da,

112

p

p

p

Si Pa - dro - ne, l'at - ten - de - rò, l'at - va - da.

117

f

f

ten - de - rò.

123

A musical score for measures 123 through 128. The score is written for a grand staff with two systems. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one sharp (F#). The second system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. Measures 123 and 124 show a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 125 and 126 show a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 127 and 128 show a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The score ends with a double bar line.

Intermezzo secondo

Arrighetta con abito da fantesca e Trinca vestito alla levantina

Arrighetta

Vi - va, vi - va il mio ca - ro Trin - ca, io ti son ben te - nu - ta dell' av - vi - so.

B.c.

4

Dun - que Ces - pu - glio vie - ne in a - bi - to al - la gre - ca sco - nos - ciu - to, per os - ser - var la

7

fin - ta mia pa - dro - na? Va pur di - gli che ven - ga. O bo - na, o bo - na! Ei

10

fac - cia pur l'ac - cor - to per non far - sì uc - cel - lar, che in o - gni con - to es - ser do - vrà mi - o

13

Cespullo

Spo - so, e - gli ver - rà per la la - na, e sa - rà to - so. Dun - que ha det - to ch'io pas - si?

16

Chi è co - lei? la Ca - ma - rie - ra? Sai che non è bru - ta? Sal - do Ces - pu - glio.

20

Arr. Oh ven - ga pur, s'ac - cos - ti. **Ces.** Pa - dru - na do - ve **Arr.** star? Star den - tro; or

23 Ces.

o - ra La ve - rrà qui por - ta - te bel - la gio - ia? Por - tar per - la, dia - man - ta, Car -

26 Arr. Ces. Arr.

bu - gno - la, ru - bi - na, Sme - ral - da. Bas - ta, bas - ta. E pur bel - li - na! Se vi_è_in

29 Ces.

gra - do sol u - na vor - rei ve - der - ne. Tut - te; Star pa - dru - na, di ve -

32 Arr. Ces.

de - re e toc - car. Trop - po gen - ti - le. Ma ti star po - ve - ri - na, non a -

35 Arr.

ver per com - prar du - bla e Zec - chi - na. Non ho do - ble e Zec - chi - ni!

38 Ces. Arr.

Eh do - ve sie - te? Ba - lin, Mos - chet - ta, Trul - lo? A che ser - von cos - to - ro? Per

41 Ces.

far mi por - ta - re qui un sac - co pie - no di do - blo - ni d'o - ro. (Cat - ta - ra!) Sen - ti Trin - ca?

44 Arr. Ces.

So po-ve-ri-na, io po-ve-ri-na. Non Gri-dar, non gri-dar. Quan-to_è Ca-ri-na! Co-me Chia-

48 Arr. Ces. Arr. Ces.

mar? Mi chia-mo Mi-rin-frin-co-la. Mi-rin-frin-co-la? Ap-pun-to. Oh no-me, che le vis-ce-re m'in-

52

trin-co-la! Ah, ah, ah, ah, Mi-rin-frin-co-la, Mi-rin-frin-co-la. Pa-

55 Arr.

dru-na star giu-ve-na, star vec-chia? Non ha la po-ve-ret-ta ot-tant' an-ni com-

58 Ces. Arr. Ces. Arr.

pi-ti. È gio-vin-net-ta. Vo'a chia-mar-la? Nò, nò, non oc-cor al-tro. Ah' ch'as-pet-ta la'

61 Ces.

vi-si-ta d'un si-gno-re il più bel-lo, e più gen-ti-le che sià nel mon-do. E

64 Arr.

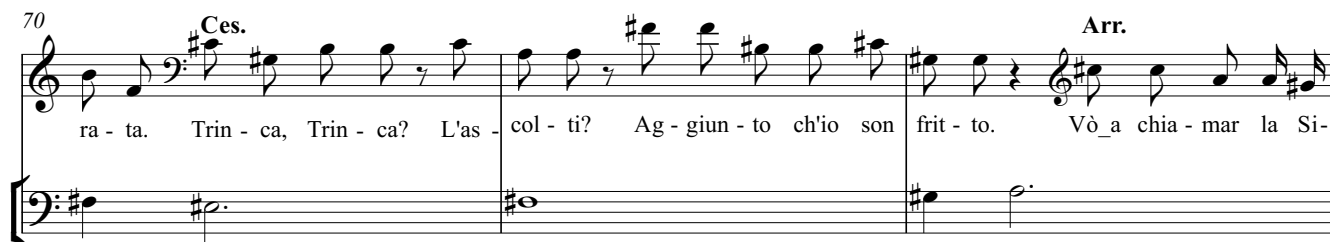
co-me a-vir no-me? Il Si-gnor Ba-ron Ces-pu-glio. Oh dio! oh dio! che_in no-mi-

67 **Ces.** **Arr.**



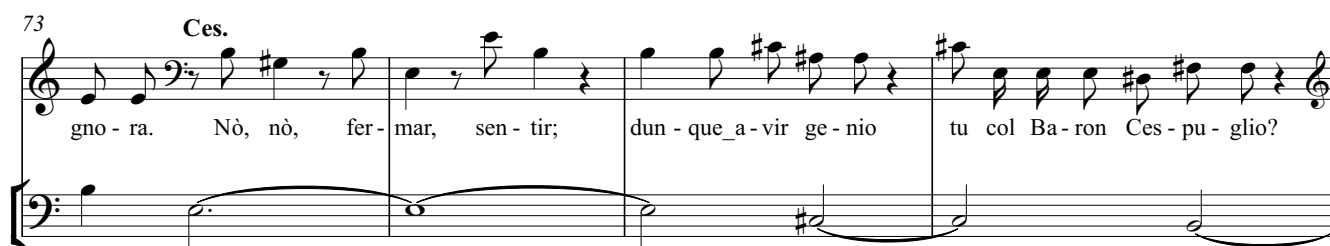
nar - lo già l'al - ma s'è_ag - gi ta - ta. E per chè? Ne son mor - ta, no son mor - ta_in - na - mo -

70 **Ces.** **Arr.**



ra - ta. Trin - ca, Trin - ca? L'as - col - ti? Ag - giun - to ch'io son frit - to. Vò_a chia - mar la Si-

73 **Ces.**



gno - ra. Nò, nò, fer - mar, sen - tir; dun - que_a - vir ge - nio tu col Ba - ron Ces - pu - glio?

77 **Arr.** **Ces.**



Ahi quan - to quan - to_ho per quel vol - to, e sos - pi - ra - to, e pian - to! Trin ca,

81



po - ter d'A - pol - lo, quan - to vò che Cos - tei, che cos - tei mi rom - pi_il Col - lo?

Aria

Allegretto

Violín 1

Violín 2

Viola

Arrighetta

B.c.

6

12

p *f* *p* *p* *f* *p*

Ha'un vi si - no ro - ton det - to, ro - ton

19

det - to, gra - zio - si - no, vez - zo - set - to, vez - zo - set - to, gra - zio - si - no, che se

24

guar - da, par - la, o ta - ce sem - pre sem - pre sem - pre pia - ce a

29

ques - to cor a ques - to cor?

Staccato

35

Ha'un vi si-no ro-ton-det-to ro-ton-det-to gra-zio si-no, vez-zo set-to, che se

41

guar-da, par-la, o ta-ce sem-pre, sem-pre, sem-pre pia-ce a ques-to

46

cor. Ha'un vi-si-no ro-ton-det-to, vez-zo-set-to, ro-ton-det-to, gra-zio-si-no, ro-ton-det-to, che se

50

par - la, guar - da, o ta - ce, sem - pre, sem - pre, sem - pre pia - ce a

55

ques - to cor a ques - to cor?

61

Presto

Se si sde - gna e un Cie - lo i -

68

ra - to, quan - do fol - go - ra, e ba -

72

Tempo primo

le - - na, quan - do poi si ras - se - re - na ei ra-

77

sem - bra il Dio d'a - mor il Dio d'a - mor il

Staccato

81

81

f

f

f

Dio d'a - mor.

f

Detailed description: This musical score block contains measures 81 through 85. It features five staves: two grand staves (treble and bass clef) for piano accompaniment, and three single staves for vocal parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano accompaniment in the grand staves is marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal parts enter in measure 82 with the lyrics "Dio d'a - mor." The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 85.

[Recitativo]

Cespullo **Arrighetta**

B.c. 


5 **Ces.**



8 **Arr.**



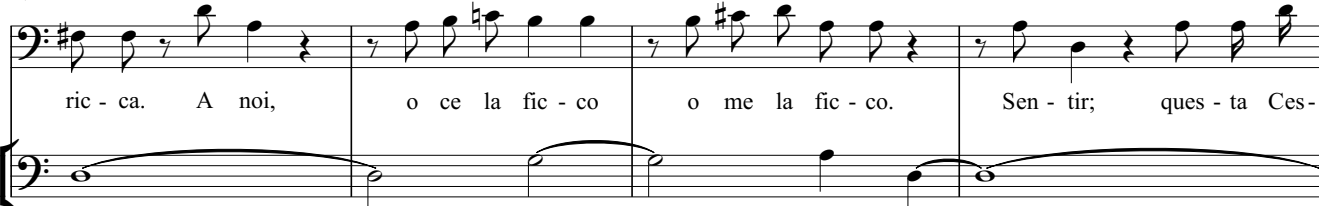
11 **Ces.** **Arr.**



14 **Ces.**



17



21

pu - glia star po - ve - ra Ba - ru - na, an - dar cer - can - do d'in - gan - nar fi - glio - la; star bir -

24

Arr.

ban - te. Ne men - ti per la go - la; ch'e - gli_è_un gar - ba - to Ca - va -

26

Ces.

glier. Par - la - te di lui con più ris - pe - to, o par - ti - te. Mi por - ta_in grand' af - fet - to,

29

ma' as - si - cu - ra mei me - glio; tu' Ces - pu - glia per Con - sor - te bra - ma - re, e pi - gliar gran - cia, che

32

quel - lo_a - vir tre mo - glie: u - na_in Lon - dra, u - na_in Spa - gna, e l'al - tra_in

35

Arr.

Fran - cia. Non è ve - ro, voi sie - te_un sce - le - ra - to, un in - fa - me_im - pos - to - re! Io non

38

so chi mi tie - ne, che non vi ca - vi gl'oc - chi, o's - trap - i_il Co - re.

Aria

Presto

Score for the first system of the Aria, marked Presto. The music is in 2/4 time and B-flat major. The instruments are Fagot 1, Fagot 2, Violín 1, Violín 2, Viola, Cespullo, and B.c. (Bassoon).

Score for the second system of the Aria, marked Presto. The music is in 2/4 time and B-flat major. The instruments are Fagot 1, Fagot 2, Violín 1, Violín 2, Viola, Cespullo, and B.c. (Bassoon).

Non in-fa-dar, sen - tir, non-in-fa-dar, sen - tir sen - tir sen - tir. Ti star a-man-ta

Cie - ca, pi - gliar mer - can - ta gre - ca, che ti du - nar dia - man - ta, fa - cir ve - der Le - van - ta, Le -

Tempo giusto

Solo

31

van - ta, do - ve can - tar co - si. A - ga - pia - res y so - lus, Ca - ta - pos e -

39

ma - na - si, a - ga - pia - res y so - lus, Ca - ta - pos e -

ma - na - si, Ca-ta-pos e - ma - na - si. Che dol-chez-za! che ti

55 **Presto**

par? Non t'in - fa - dar, sen - tir, non t'in - fa -

dar, sen - tir, sen - tir, sen - tir, Ti star a - man - te cie - ca, pi - gliar mer - can - ta

gre - ca, pi - gliar mer - can - ta gre - ca, che ti du - nar dia - man - ta, fa - cir ve - der Le -

van - ta, Le - van - ta, Le - van - ta, do - ve can - tar co - si.

Tempo giusto

Solo

A - ga - pia - res y so - lus Ca - ta - pos e - me - na - si.

8

— Ca-ta-pos, Ca-ta-pos, ca-ta-pos, ca-ta-pos, ca-ta-pos, ca-ta-pos, ca-ta-pos

16

Ca-ta-pos, ca-ta-

pos, ca-ta-pos e - me - na - si, Ca-ta-pos, ca-ta-pos e - me - na - si,

Presto

e - me - na - si, che dol - cez - za! Che ti par?

Musical score for measures 39-46. The score features a piano accompaniment with two bass staves and two treble staves, and a vocal line. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble. The vocal line enters in measure 39 and continues through measure 46. Dynamics include piano (*p*) in measures 45 and 46.

Mi vo - lir far pa-

Musical score for measures 47-54. The score features a piano accompaniment with two bass staves and two treble staves, and a vocal line. The piano part continues with the same eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble. The vocal line continues through measure 54. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*) throughout the section.

dru - na di quan - to pos - se - dir, si - tu sprez - zar Ba - ru - na, e Le - van - ti - na_a - mar, e Le - van - ti - na_a -

mar, e Le - van - ti - na_a - mar.

The musical score for page 55 consists of five staves. The top two staves are for a vocal part in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The next two staves are for a piano accompaniment in treble and bass clefs, also in one flat. The bottom staff is a vocal part in bass clef, continuing the melody. The lyrics 'mar, e Le - van - ti - na_a - mar.' are written under the bottom staff. The music is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat dots.

[Recitativo]

Cespullo

Arrighetta

B.c.

Ché ri - sol - vir? Par - lar. Che Mi - rin - frin - co - la an - co - ra che tu

4

fos - se_un gran re - gnan - te, non las - cia - reb - be mai del suo Ca - ro Ces - pu - glio es - ser a -

7

Ces.

Arr.

man - te. Sen - ti, sen - ti che_a - mo - re! E mi do - nar no - vel - la. Ed'

10

Ces.

è? Che ma - ri - o - la a - vir not - te pas - sa - ta, scas - sa - ta por - ta, Ces - pu - glia tu -

13

Arr.

a pi - glia - ta rob - ba, e Ca - pa_a - vir ta - glia - ta. Ohi - mè! Co - sa mi di - te?

16

Ah' me_in - fe - li - ce! e sia ver? Co - me_Av - ven - ne? Ah' do - ve se - i?

19

Lu - ce degl' oc - chi mie - i? Fors' è ch'io mo - ra, se tu var - cas - ti d'A - che - ron - te_il

22 **Ces.** **Arr.** **Ces.**

li - do. El - la pian - ge ed io ri - do. Ahi me! ch'io ven - go me - no. Ac - qua,

25

Trin - ca, ac - qua, ac - qua in tua ma - lo - ra. Mi - rin - frin - co - la mi - a, via co - rag - gio. Stà

28

su po - ter del mon - do, cos - tei mi muo - ro in brac - cio. Vo to - glier - mi il mos - tac - cio.

31 **Arr.**

Mi - rin - frin - co - la mi - a, a - pri, a - pri quell' oc - chi. Ec - co Ces - pu - glio tu - o. Ces -

34 **Ces.** **Arr.**

pu - glio? Ec - co - lo qui. Dol - ce mio be - ne, tu vi - vo e a me d'a -

37 **Ces.** **Arr.**

van - ti? Si cor mi - o; te - co scher - zar io vol - li, e tuo son i - o. Son

40 **Ces.**

tu - a? Tu mi - o? Che Sor - te! Il cre - do ap - pe - na. Trin - ca, non ha più

43

ma - le. Pren - do_in mo - glie u - na_e re - de_U - ni - ver - sa - le. Por - gi_o bel - la la man,

46

che_a ca - sa mia o - ra con - dur - ti vo - glio. E do - ve? In Ro - ma for - se ri -

49

sie - de il Ca - ro mio Ces - pu - glio? Io nel me - se di Mag - gio, Giu - gno, e

52

Lu - glio vi - si - to_i miei Ca - si - ni, Vil - le, Val - li e giar - di - ni.

55

E gl'al - tri me - si? Vò gi - ran - do_i pa - e - si, più re - mo - ti del mon - do, e per non

58

es - se - re dal Cal - do ne dal fred - do_in - co - mo - da - to, L'in - ver - no me ne stò nell' ar - sa

61

Li - bia, L'es - ta - te poi nel Cau - ca - so ge - la - to. O be - ne, dun que an - dia - mo. E la Pa -

65 **Arr.** **Ces.**

dro - na? Chè pa - dro - na? fù quel - la_u - na_in - ven - zio - ne per far - ti mi - o. Co - me?

68 **Arr.**

e L'e - re - di - tà, la do - te, el sac - co di dob - blo - ni d'o - ro? Ch'e - re - di - tà? chè

72

do - te? so - la la mia bel - tà va - le_un te - so - ro. Se più col - la co - mu - ne an - cor tu

75

va - i, spia - cen - do - ti or che so - no, di già fat - ta tua spo - sa, e tu L'sop -

78 **Ces.**

por - ta. Hai ra - gio - ne. Auh! or co - nos - co quan - to può quan - to val don - zel - la_ac - cor - ta.

A Due

Allegretto

Trompa 1
 Trompa 2
 Violín 1
 Violín 2
 Viola
 Arrighetta
 Cespullo
 B.c.

10

Musical score for page 19, measures 1-8. The score features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The lyrics are in Italian.

Vocal line lyrics:
 Tua Spo - sa_ son i - o. O'
 Ma sen - za_un ba - ioc - co.

Musical score for page 28, measures 1-8. The score features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The lyrics are in Italian.

Vocal line lyrics:
 co - me_ son_ lie - ta. Ces - pu - glio t'ac - chet - ta.
 O' co - me fui scioc - co. Per

Musical score for page 37. The score includes piano accompaniment (left hand and right hand) and vocal staves (soprano and bass). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are in Italian and English.

Italian lyrics: Che sem - pre in a - mo - re con qual - che do -
 English lyrics: for - za ben mi - o che sem - pre in a - mo - re con qual - che do -

Musical score for page 46. The score includes piano accompaniment (left hand and right hand) and vocal staves (soprano and bass). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are in Italian and English.

Italian lyrics: lo - re va_u - ni - to il pia - cer. Tua spo - sa son
 English lyrics: lo - re va_u - ni - to il pia - cer.

i - o. O co - me_ son_ lie - ta. T'ac -
 Ma sen - za_ un ba - ioc - co. O co - me fui scioc - co.

chet - ta, t'ac - chet - ta cor mi - o. Che sem - pre in a -
 Per for - za, per for - za cor mi - o, che sem - pre in a -

mo - re, con qual - che do - lo - re sta_u - ni - to_il pia - cer.

mo - re, con qual - che do - lo - re sta_u - ni - to_il pia - cer, o' co - me fui scioc -

Tua spo - sa_ son_ i - o. Ma, sem - pre_in a -

co. Ma sen - za_un ba - ioc - co. Ma, sem - pre_in a -

mo - re, con qual - che do - lo - re va_u ni - to_il pia - cer, va_u ni - to_il pia - cer, va_u -

mo - re, con qual - che do - lo - re va_u ni - to_il pia - cer, va_u ni - to_il pia - cer, va_u -

ni - to_il pia - cer.

ni - to_il pia - cer. O' co - me fui scioc - co.

Musical score for page 104, measures 1-8. The score is written for a grand staff (piano) and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The vocal line is written in a soprano clef. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand. The score concludes with a double bar line.

Measures 1-8:

- Measure 1: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 2: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 3: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 4: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 5: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 6: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 7: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.
- Measure 8: Bass clef, F# key signature. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Treble clef: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.

2.- Niccolò Jommelli: *Il giocatore*

Il Giocatore

Intermezzo Primo

Niccolò Jommelli
(1714 - 1774)

[Cavatina]

Allegro

Score for the first system of the Cavatina, measures 1-4. The instruments are Oboe 1, Oboe 2, Violin 1, Violin 2, Viola, Basso, Bacocco, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is Allegro.



Score for the second system of the Cavatina, measures 5-8. The instruments are Oboe 1, Oboe 2, Violin 1, Violin 2, Viola, Basso, Bacocco, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is Allegro. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).



17

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

pur_ la bas-set - ta, sì sia ma-le-det - ta, sì, sì, sia ma-le-det - ta, ma-le - det - ta, ma-le-det - ta, ma-le-

f *p* *f* *p*

21

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

det - ta_e chi_ l'in - ven - tò, e chi_ l'in - ven - tò, e chi_ l'in - ven -

f *p* *f*

Musical score for measures 24-27. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Lyrics: *tò. Des - tin, des - tin ma - ni - gol - do un pic - cio - lo,*

Musical score for measures 28-31. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a repeating arpeggiated figure. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

Lyrics: *pic - cio - lo sol - do, ne pur_ mi - res - tò, un pic - cio - lo, pic - cio - lo sol - do ne pur_ mi - res -*

tò. Ma - le - det - ta, ma - le - det - ta sia pur_ la bas - set - ta, sì, sì, sia ma - le -

det - ta, sì, sì, sia ma - le - det - ta, ma - le - det - ta, ma - le - det - ta_e chi_ l'in - ven - tò, e

40

chi_ l'in-ven-tò, e chi_ l'in-ven-tò.

Recitativo

Bacocco

Dis - gra - zia - to Ba - coc - co! fa - res - ti_a per - der con le tas - che rot - te. Oh, ma - la spe - sa

B.c.

4

not - te! sen - za ce - nar, sen - za dor - mir, per - du - to, ol - tre_il De - nar, l'a -

7

nel - lo, e l'o - ri - uo - lo, e la spa - da, il cap - pel - lo, e_il fer - rai o - lo. Dis - det - ta tra - di -

10

to - ra! Se du - ra - vo_a gio - ca - re io vi las - cia - vo la ca - mis - cia_an - co - ra. Ma quel - lo che mi

13

fà più ta - roc - ca - re, e' l'a - ver mo - glie, e mo - gle_s - cru - pu - lo - sa, fan - tas - ti - ca, mo - les - ta, e bac - chet - to - na, che

17

bron - to - la, bar - bot - ta d'og - ni co - sa, e spes - so bi - sog - nan - do mi bas - to - na. Ec - co - la, oi -

20

mè... in dis - par - te io mi ri - ti - ro. O miei pen - sie - ri, all' ar - te.

Aria

Non molto andante

Oboe 1

Oboe 2

Violin 1

Violin 2

Viola

Basso

Serpilla

B.c.

7

11

f p f p f p f

15

p p p p f p f p f p f

Un con sor - te scia - gu - ra - to di tal sor - te co me il mio non fu non

f p f p f p

v'è no non fù non v'è scia - gu - ra - to de tal sor - te un con sor - te co - me il

f p f p f p

30

mi - o non fù non v'è, no, non fù non v'è, no, non fù non v'è.

35

Un con - sor - te scia-gu - ra - to, scia - gu-

40

ra - to di tal sor - te co - me il mio non fù non v'è nó non fù non v'è. Un con-

45

sor - te co - me il mi - o scia - gu - ra - to di tal sor - te non fù non -

Musical score for the song "V'è no, non fù non" by Giuseppe Verdi. The score is in 12/8 time, key of B-flat major, and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "v'è no, non fù non_ v'è no, non fù_ non_ v'è." The piano accompaniment includes a bass line and a treble line with various musical notations such as rests, notes, and dynamics like "f".

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The left-hand accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The voice part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure shows the piano introduction. The second measure shows the piano accompaniment and the voice entering with the first line of the song. The third and fourth measures continue the piano accompaniment and the voice part. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout the score.

57

Fine

Allegretto

Se v'è mo - do vo - glio scio - glier

p

64

ques - to no - do ques - to no - do vo - glio scio - glier

f *p* *f* *p* *f* *p*

70

vo - glio scio - glier se v'è mo - do stia di noi cias -

p *f* *p* *f* *p* *p*

f *f* *p* *f* *p* *p*

p *f* *p* *f* *p* *p*

76

cun da sè stia di noi cias - cun da sè

f *p* *f* *p* *f* *f*

f *f* *p* *p* *f* *f*

f *p* *p* *p* *f* *f*

stia di noi cias - cun da sè, da sè da sè da sè.

Tempo di prima

Un con -

Recitativo

Bacocco

O Ba - coc - co, se ques - ta è la vi - gi - lia, e chè sa - rà la fes - ta? or - sù, co -

4

Serpilla

rag - gio. Ad - di - o Ser - pil - la mi - a. Ah, sei qui buo - na la - na! E si

7

Bac.

Ser.

tar - di si tor - na da gio - ca - re? Io da gio - car! Ser - pil - la il ciel mi guar - di. Do - ve dun - que sei sta - to

10

Bac.

tut - ta quan - ta la not - te? In luo - go ri - ti - ra - to, in com - pag - nia di gen - te o - no - ra - ta, e da

13

Ser.

Bac.

be - ne. E in che con - sis - te ques - to vos - tro e - ser - ci - zio? In sol - le - var la men - te, gli

16

Ser.

oc - chi, e la lin - gua a bes - te - mia - re... a bes - te - mia - re il vi - zio. Co - me sa - reb - be a

19

Bac.

Ser.

di - re? As - col - ta: tie - ne u - no di no - i un li - bro, e fa le - zio - ne. Buo - no e - ser -

22

Bac.

ci - zio, e pi - o. Po - trei ve - nir - vi an - ch'i - o? Guar - da! tut - ti d'un ses - so. Fra noi non è per-

25

Ser.

mes - so di mes - co - lar giam - ma - i cal - zo - ne, e gon - na. Dis - gra - zia mi - a! (E

28

Ser.**Bac.**

pur la buo - na Don - na.) Pur u - na vol - ta ti sei con - ver - ti - to. La buo - na mo - glie fa buo - no il ma -

31

Ser.

ri - to. Ma chi ti ve - de si dis - ab - bi - glia - to, stor - di - to, sca - pi - glia - to, pen - sa - rà che tu

34

Bac.**Ser.****Bac.**

si - a... Frut - ti di la le - zion, Ser - pil - la mi - a. Che ai fat - to del cap - pel - lo? L'ho

37

Ser.**Bac.**

da-to_a_un po - ve - rel - lo. E del ta - bar - ro in tem - po co - sì stra - no, e co - sì cru - do? N'ho ves - ti - to un ig -

40

Ser.**Bac.**

nu - do. E la spa - da, l'a - nel - lo, e l'o - ro - lo - gio? Tut - to, so - rel - la, ho da - to per ca - var di pri -

43

Ser.

Bac.

gio - ne un car - ce - ra - to. O che gran mu - ta - zio - ne! O sia pur be - ne - det - to chi_a fat - to quel li-

46

Ser.

bret - to. Tant' è: far - si_in po - che_o re, pi - o, e li - mo - si - ne-ro_il gio - ca - to - re, cre - der non

49

so, ne pos - so; e giu - ra - re - i, che_o tut - to per gio - car l'ab - bia_im - peg - na - to, o ven - du - to_a_gli_e-

52

Bac.

bre - i. Ma se ciò fus - se ve - ro, a - vrei me - co tut - to_il con - tan - te_al me - no, e pur non ho da

55

Ser.

Bac.

far can - ta - re_a_un cie - co. Las - cia, ch'io ve - da. Si, si, cer - ca, so - rel - la, og - ni tas - ca,

58

og - ni bor - sa, og - ni scar - sel - la. Tu cre - di, ch'io t'in - gan - ni, e t'in - fi - noc - chi, se mi tro - vi_un quat-

61

Ser.

Bac.

Ser.

trin, ca - va - mi gli_oc - chi. Che co - sa_è ques - ta? (O di - a - vol ma - le - det - to!) Ah

64

Bac.

si, quest' è il li - bret - to del - la vos - tra le - zio - ne. Ah fur - fan - te, ah gui - do - ne. Ser - pil - la

67

Ser.

Bac.

Ser.

mi - a... Il ma - lan, che ti di - a. Per ques - ta vol - ta... Non m'in - gan - ni mai

69

Bac.

Ser.

più. Sen - ti - mi, as - col - ta... Sfac - cia - to, ri - ba - dac - cio. Va - do_a dis - cior - re il

72

Bac.

Ser.

la - cio di ques - to scan - da - lo - so ma - tri - mo - nio. Sen - ti - mi. Non vò star con un de - mo - nio.

Duetto

Allegro ma non presto

Oboe 1

Oboe 2

Trompa 1

Trompa 2

Violin 1

Violin 2

Viola

Basso

Serpilla

Baccoco

Basso c.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Ser - pil - la, di let - ta, a da - di_ebas - set - ta, mai, mai, mai più gio - ce - rò, mai,

f *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Son an-ni ch'io sen-to un tal giu-ra - men-to:più cre-der non vò, più cre-der non
mai, mai più gio-che rò.

Full Musical Score for 'Voi che sapete' (Mozart's Le Nozze di Figaro)

Instrumentation: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Triangle, Tom-tom, Bass Drum, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass.

Vocal Soloists: Soprano, Bass.

Lyrics:

Soprano:
 vò, più cre-der non vò, più cre-der non vò.
 Non vò_ che mi

Bass:
 Se più ques-ti tor-ti ri - ce-vi da me...

Musical score for page 31, featuring piano and vocal parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) and a third staff (bass clef). The vocal part consists of two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Italian.

The piano part features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The vocal part features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The lyrics are:

por-ti il dia-vol con te, di - vor - zio, di - vor - zio, cias - cu-no da sè.
 Con - sor - zio, con - sor - zio, sì ca - ra mer cè, con -

The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The tempo is marked with a quarter note.

Musical score for a vocal and piano piece, page 40. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line with lyrics in Italian. The piano part includes a strong melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line consists of two parts: a soprano/tenor part and a bass part. The lyrics are: "di - vor-zio di - vor-zio di - vor-zio, cias - cu - no, cias - sor-zio con - sor-zio con - sor-zio, con - sor - zio, si ca - ra, si". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like slurs and accents.

Musical score for a vocal and piano piece, page 47. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff (treble and bass clefs) and a lower grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics in Italian. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *f assai* (very forte). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Lyrics:
 cu-no da *f* sè, cias - cu-no da *p* sè, cias - cu-no, cias - cu-no da *f* sè, cias - cu-no da sè.
 ca-ra me *f* cè, si ca - ra mer - cè, *p* si ca - ra, ca-ra mer - cè, si ca - ra mer - cè.

56

The musical score is written for piano and voice. It begins at measure 56. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment consists of several staves. The first two staves (treble clef) feature a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The third staff (treble clef) continues this pattern. The fourth staff (treble clef) has a more melodic line. The fifth staff (alto clef) has a melodic line. The sixth staff (bass clef) has a melodic line. The seventh staff (treble clef) is mostly empty. The eighth staff (bass clef) has a melodic line. The vocal line enters in measure 56 with a melodic phrase. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score ends with the lyrics "Ser-pil - la, Ser-pil -".

56

p *f* *p*

Ser - pil - la, Ser - pil -

65

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

Più cre-der non vò, più cre-der non vò,

- la di - let - ta, Ser - pil - la di - let - ta,

f *p* *f*

Musical score for page 76, featuring piano and vocal parts in D major. The piano part includes a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings (*p*, *f*, *fp*). The vocal part includes lyrics in Italian.

Lyrics:
 no, no più cre-der non vò.
 mai, mai, mai più gio-ce-rò. Se più ques-ti tor-ti ri -

Musical score for page 86, featuring piano and vocal staves. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The vocal part is a single staff (treble clef). The lyrics are in Italian.

Piano Accompaniment:

- Staff 1 (Treble Clef):** Features a melody of eighth notes in the first system, followed by a series of dotted half notes in the second system. The third system contains a complex pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Staff 2 (Bass Clef):** Mirrors the first staff in the first system, then plays a series of dotted half notes in the second system. The third system continues the complex eighth and sixteenth note pattern with dynamic markings *f* and *p*.
- Staff 3 (Bass Clef):** Plays a steady eighth-note accompaniment throughout the piece, with dynamic markings *fp* and *f*.

Vocal Part:

- Staff 4 (Treble Clef):** Contains the vocal melody. The lyrics are: "Non vò che mi por-ti il dia vol con te, di - vor - zio, di - vor - ce - vi da me. Con sor - zio, con sor -".

Dynamic Markings: *f* (forte), *p* (piano), *fp* (fortissimo piano).

The musical score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The vocal part consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves.

The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, often playing sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. The vocal part has a melodic line with some rests, particularly in the first system.

The lyrics for the vocal part are as follows:

zio cias - cu - no da sè. Più cre - der non vò
 zio si ca - ra mer - cè, Ser - pil - la, Ser - pil - la, di - let - ta. Ser-

più cre-der non vò. di - vor-zio, di -

pil-la, Ser-pil-la, di-let-ta. Con-sor-zio, con-sor-zio,

Musical score for page 122, featuring piano and vocal parts in D major. The piano part includes a complex arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal parts have lyrics in Italian.

Piano part (Right Hand):
 Measures 1-8: Arpeggiated figures, mostly eighth and sixteenth notes.
 Measures 9-16: Continuation of arpeggiated figures, with some melodic lines in the upper register.

Piano part (Left Hand):
 Measures 1-8: Simple rhythmic accompaniment, mostly quarter and eighth notes.
 Measures 9-16: Continuation of rhythmic accompaniment.

Vocal parts (Soprano and Alto):
 Measures 1-8: Soprano and Alto parts with lyrics.
 Measures 9-16: Continuation of vocal parts.

Lyrics:
 cu-no da fè, cias - cu-no da sè, cias - cu-no da sè, cias - cu-no da sè.
 ca-ra mer fè, si ca-ra mer - cè, si ca-ra mer - cè, si ca-ra mer - cè.

Fine

131

Musical score for measures 131-140. The score consists of 10 staves. Staves 1-2 are treble clef. Staves 3-4 are treble clef with dynamics *p* and *f*. Staff 5 is alto clef with dynamics *p* and *f*. Staff 6 is bass clef with dynamics *p* and *f*. Staves 7-9 are empty. Staff 10 is bass clef with dynamics *p* and *f*. The music features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

Tel

Nol cre - do, nol cre - do, nol cre-do_in mia fe, nol
ro, tel giu - ro, tel giu-ro_in mia fe, tel

Musical score for page 158, featuring vocal and instrumental parts in D major and 3/4 time. The score includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics and lyrics in Italian.

The score is arranged in two systems. The first system (measures 1-8) shows instrumental parts in the upper staves and vocal parts in the lower staves. The second system (measures 9-16) includes vocal parts with lyrics and instrumental parts.

Lyrics for the vocal parts:

cre-do_in mia fe, nol cre-do_in mia fe, nol cre-do_in mia fe.
 giu-ro_in mia fe, tel giu-ro_in mia fe, tel giu-ro_in mia fe.

Recitativo

Bacocco

B.c.

Ser-pil-la_in-dia-vo-la-ta, s'è me-co di-chia-ra-ta, e m'ha giu-ta-to, e det-to vo-ler ve-ni-re

4

a do-man-dar gius-ti-zia, fa-re_il di-vor-zio, e se-pa-ra-e_il let-to. Io qui con fin-ta

7

bar-ba, e To-ga giu-di-cia-ria, in ques-to gior-no in cui non das-si_u-dien-za, en-tra-to con li-

10

cen-za del Cus-to-de mio_a-mi-go, per ren-der va-ne l'in-si-die con-iu-ga-li, giu-di-ce sie-de-rò pro Tri-bu-

13

na-li. Ec-co Ser-pil-la. Io can-ge-rò la vo-ce per-chè non mi co-nos-ca. I-ra fe-

16

ro-ce ser-ba con-tro del vi-zio, e giu-ra-re-i, ch'o-ro non è quan-to ri-lu-ce_in le-i?

Aria

Andante moderato

Oboe 1 *f*

Oboe 2 *f*

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Viola *f*

Basso *f*

Serpilla

B.c. *f*

4

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

7

p *p* *p* *p* *p* *p*

Sig - nor Giu - di - ce, Sig - nor Giu - di - ce__ gius -

9

- ti - zi - a, gius - ti - zi - a e pie - tà e pie - tà e pie - tà chieg - go per me, pie -

12

f 6

f 6

f 6

f 6

f

tà pie - tà e pie - tà chieg - go per me. U - na

Allegretto

po - ve - ra_a - fan - na - ta dal ma - ri - to stra - paz - za - ta, stra - paz - za - ta, stra - paz - za - ta,

za - ta, per dis - gra - zia_e per ma - li - zia sup - pli - can - - te

ec - co vi_al piè su - plo - can - te ec - co vi_al piè.

U - na po - ve - ra af - fa - na - ta dal ma - ri - to

p

stra - paz - za - ta per dis - gra - zia_e per ma - li - zia su - pli - can -

60

te ec - co vi_al piè, su - pli - can - te ec - co vi_al

Andante moderato

69

piè. Sig - nor Giu - di - ce, Sig - nor Giu - di - ce_ gius - ti - zi - a, gius -

ti - zi - a e pie - tà, e pie - tà, e pie - tà chieg - go per me, pie - tà, pie -

tà, e pie - tà chieg - go per me, gius - ti - zia, pie - tà

— chieg - go — per — me, gius - ti - zia, pie - tà — chieg - go — per —

f *p* *p* *f* *p*

me.

f *f* *f*

Recitativo

Bacocco

B. c.

Al - za - te - vi, Ma - don - na, e non pian - ge - te; an - co - ra non sa -

3

pe - te, che_un bel ci - glio, che_in la - gri - me pro - rom - pe, al par del o - ro il Giu - di - ce cor -

5 **Ser.**

rom - pe? Es - po - ne - te l'is - tan - za. Un tal Ba - coc - co, fa - mo - so per l'in - fa - mia,

8 **Bac.**

e no - to o - mai per gli cos - tu - mi su - oi trp - po bes - tia - li, a tut - ti_i Tri - bu - na - li. (Ah gran bu -

11 **Ser.** **Bac.**

giar - da!). In - fin - gar - do, pol - tro - ne, scio - pe - ra - to, bric - co - ne. (Ah ma - li -

13 **Ser.**

ar - da!). O - zi - o - so, va - ga - bon - do, ne - mi - co ca - pi - tal del - la fa - ti - ca,

15

con tut - ti_i vi - zi, che si tro - va_al mon - do, il mi - no - re de qua - li

17 **Bac.**

e'il gio - co, e l'os - te - ri - a con qual - che_a - mi - ca. (Non pos - so più star

19 **Ser.** **Bac.**

sal - do). Che_a - ve - te, sig - nor Giu - di - ce? Mi vien la rab - bia con - tro quel ri -

21 **Ser.** **Bac.**

bal - do. Per mia ca - ti - va sor - te, co - tes - to_è mi - o con - sor - te. O po - ve - ri - na! a -

24 **Ser.**

ve - te gran ra - gio - ne. Lo so, lo so_an - cor io, ch'e - gli_è un gui - do - ne. Ol - tre_il suo Pa - tri -

27 **Bac.**

mo - nio si gio - cò la mia do - te in u - na se - ra. (E con po - ca fa - ti - ca.)

30 **Ser.**

Or che vor - res - te? Dis - cior se si po - tes - se il ma - tri - mo - nio. O_al - men pe - na la

33

frus - ta, e la ga - le - ra un or - di - ne gli des - te di non s'av - vi - ci -

35

Bac.

na - re al - la mia ca - sa, e con pre - cet - to tal fa - re il di - vor - zio. *Hoc est*

38

Ser.

Bac.

Ser.

di - vi - sio to - ri. Io non l'in - ten - do. E' ter - min da Dot - to - ri. Ma che vuol di - re?

41

Bac.

Ser.

Bac.

Se - pa - ra - re il let - to. Che sia - te be - ne - det - to. M'in - ten - des - te al - la pri - ma. Or

44

ben, fi - gliuo - la, da quel - lo se - pa - ra - ta vi con - ver - reb - be po - i star - ve - ne so - la.

47

Ser.

Bac.

E' me - glio so - la, che ma - le ac - com - pag - na - ta. Se voi mi pro - met - te - te d'ac - cet - tar - mi per

50

vos - tro ci - cis - be - o, io si, che vi pro - met - to in ques - to pun - to con - tro di quel ple -

52

be - o dar la sen - ten - za, e fa - re - mo co - si vir - go - la, e pun - to.

Aria

Adagio

Allegro

Oboe 1

Oboe 2

Violín 1

Violín 2

Viola

Basso

Bacocco

B.c.

Quid res - pon - des? Par - la?

4

Adagio

Sbri - ga - ti, sbri - ga - ti. Si con - clu - de ques - t'af - fa - re?

8 Poco andante

8 *Poco andante*

A - li - as num - quam e - - - va - - - cu - - -

pizz.

pizz.

13 Allegro assai

13 *Allegro assai*

a - re, A - lias num - quam e - va - cu - a - re la - sen - ten - za_a tuo - fa -

arco

arco

f p f p f p f p f p f p

vo - re il Dot - to - re non sa - prà nò nò non sa -

Adagio

prà nò nò non sa - prà. Vi-a che di-ci? Eh sia-mo_a mi- ci... eh...

36 Allegro di molto

36

Quan - te smor - fie, quan - te smor - fie_a dir___ di sì, quan - te

p *f* *p* *f* *p*

43

43

smor - fie quan - te smor - fie_a dir___ di sì.

f

51

Vi - a par - la vi - a sbri - ga - ti

63

Un poco andante

Allegro assai

A - li - as num - quam e - - va - - cu - - a - re, A - lias num - quam

e - va - cu - a - re la sen - ten - za a tuo fa - vo - re il Dot - to - re

il Dot - to - re non sa - rà nò nò non sa - rà

nò nò non sa - prà. Eh, che di - ci!

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Adagio

eh, quid res - pon - dis. Par - la vi - a sì, sì.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

101 Allegro di molto

101

Quan - te smor - fie quan - te smor - fie_a dir____ mi si, *p* quan - te smor - fie

109

109

quan - te smor - fie_a dir____ mi si a dir mi si a dir mi si.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part consists of six staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a piano introduction of 12 measures, marked with a repeat sign and a "FINE" instruction. The vocal melody enters in the 13th measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The score concludes with a final measure marked with a fermata and a repeat sign.

Andante

Oh via su via su fi - nis - ci - la l'es - ser tan - to scrupolo - sa

l'è_u - na co - sa mol - to_an - ti - ca ch'og - gi di più non si dà più

Adagio

non si da. Quid res-pon-dis?

Recitativo

Serpilla **Bacocco** **Ser.**

Mi bur-la sua_Ec-ce-len-za. No, no; di-co da ve-ro. Il vos-tro no-me? Ser-pil-la_al suo co-

B.c.

Bac. **Ser.** **Bac.**

man-do. Or ri-sol-ve-te. Ah... che_al-cun qui non ci_as-col-ti. Eh, non te-me-te.

Ser.

Noi siam qui so-li. Di-te, di-te. Uh si di-reb-be_al-lo-ra, ch'io vo-les-si_i-mi-

Bac. **Ser.**

tar tut-te le mo-de. Chi ben l'in-ten-de ei las-cia di-re, e ta-ce. Di fras-ca, e di Ci-

Bac.

vet-ta ogn' un ci_ac-cu-sa. No, no, l'u-san-za og-ni di-fet-to scu-sa.

Ser. **Bac.** **Ser.**

(Af-fè che di-ce_il ver.) Mi pro-met-te-te? Che di-te? ri-sol-ve-te. El-la... El-la...

Bac. **Ser.** **Bac.**

è Pa-dro-na. Ah fal-sa_Ip-po-cri-to-na! Mi ri-co-nos-ci tu? Po-ve-ra me. Non fug-gir, sce-le-

23 **Ser.** **Bac.** **Ser.** **Bac.**
 ra - ta. (Oì - mè, non ho più gac - cia.) Mì - ra - mi sfac - cia tac - cia. (Oh che ros - so - re!) Quest'

26 **Ser.** **Bac.**
 è la fe - del - tà, quest' è l'o - no - re? Ma - ri - to mi - o... Io tuo ma - ri - to? In -

29 **Ser.**
 deg - na, in ca - sa mi - a non me - te - rai più pie - de. Ne men dun - que com - por - ti, che sal - va l'o - nes - ta - de,

32 **Bac.**
 ed il tuo o - no - re, lu - sin - gar pos - sa, chi mi chie - de a - mo - re? Ma - ri - to mio, per - do - na. Non si sta be - ne in

35 **Ser.**
 sie - me, io son pie - no di vi - zi, e tu sei buo - na. Sì, sce - le - ra - ta... A - do - ra - to Con -

38 **Bac.** **Ser.**
 sor - te, io me - ri - to la mor - te, e chia - ro il mio pro - ces - so; ma mi dis - col - pe - rò. Sbri - ga - ti. A - des - so.

42
 Non par - lo de' stra - paz - zi: non dis - cor - ro del giuo - co, e d'og - ni al - tro tuo vi - zio:

45 Bac.

la ca-sa_a pre-ci - pi-zio: la sos- tan-ze dis-trut- te: ques-te son co-se tut-te non deg-ne di ri-fles- so... Hai

48 Ser.

tu fi-ni-to_an- cor? Fi-nis-co_a- des- so. Io so- lo ti ram- men- to i nos- tri pri-mi_a- mo- ri;

52

ti ram- men- to_i do- lo- ri; e ti ram- men- to po- i con qual con- ten- to no- i ci toc- cam- mo la ma- no, e_al

55 Bac. Ser.

fin ci fu con- ces- so... Hai tu fi-ni-to_an- cor? Fi-nis-co_a- des- so. Do- ve_an- dò quell' af- fet- to?

58

Do- ve la te- ne- rez- ze? Do- ve tan- te fi- nez- ze? Do- ve... A- des- so fi-

61 Bac.

nis- co. Do- ve... Ba- coc- co mi- o... (M'in- te- ne- ris- co.)

64 Ser.

Si, do- ve do- ve... do- ve an- da- ron tan- te pro- ve di nos- tra bel- la

67

fe- de? Ahi, che va- cil- la_il pie- de; tan- ti so- no_i miei gu- ai, che non ve- do più

70 **Bac.** **Ser.**
 lu - me. Ahi... ahi... Ahi... ahi... Ec - co dis - ciol - ti_i lac - ci de' nos - tri ca - ri_ab - brac - ci.

73
 O per - du - ti con - ten - ti! Ec - co de' miei mo - men - ti, ec - co l'es - tre - mo pun - to,

76
 che fi - nal - men - te_è giun - to. Ad - di - o, ad - di - o, Ba - coc - co mi - o.

79 **Bac.** **Ser.**
 Già... già fred - do nel mio pet - to pal - pi - ta_il cor smar - ri - to. Hai fi - ni... Ho fi -

82 **Bac.** **Ser.** **Bac.** **Ser.** **Bac.** **Ser.**
 ni... ni... ni... to? ni... ni... to. Qua... Che? Qua... Che?

85 **Bac.** **Ser.** **Bac.**
 Qua la man. Che for - si mi per - do - ni? Og - ni tris - ta me - mo - ria o - mai si

88
 tac - cia, e pon - gan - si in o - blio l'an - da - te co - se. Se tu del mio fal - lir m'hai per - do -

91
 na - to, Io ti per - do - no, e quel ch'è sta - to è sta - to.

Duetto

Moderato

Oboe 1

Oboe 2

Trompa en Fa 1

Trompa en Fa 2

Violín 1

Violín 2

Viola

Basso

Serpilla

Bacocco

Continuo

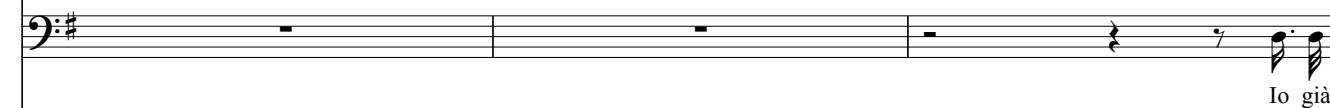
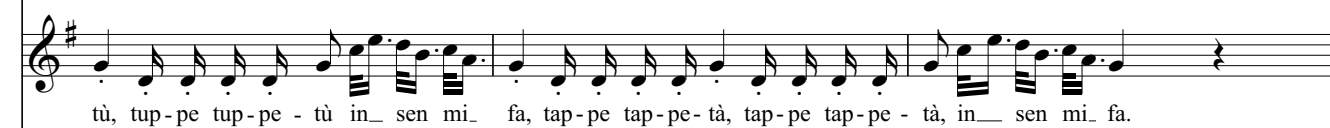
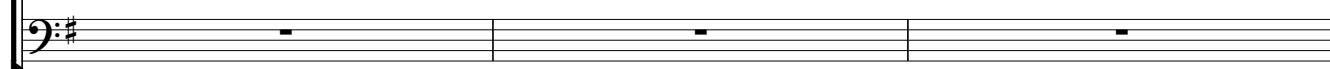
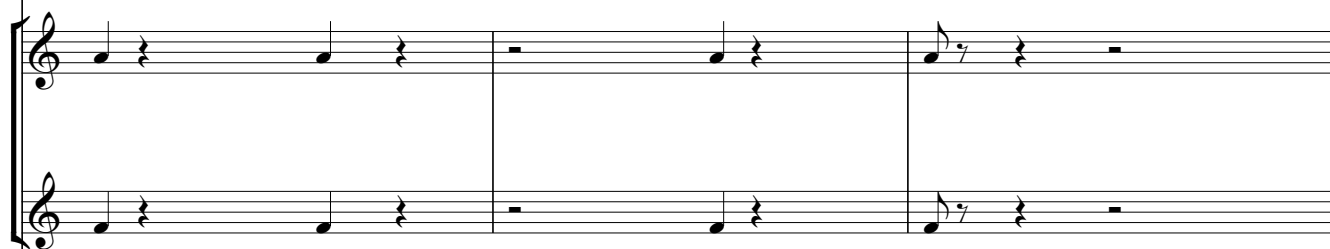
p

pizz.

tr

p

Io già sen - to che il mio co - re per ti - mo - re del tuo a - mo - re, tup - pe tup - pe -



6

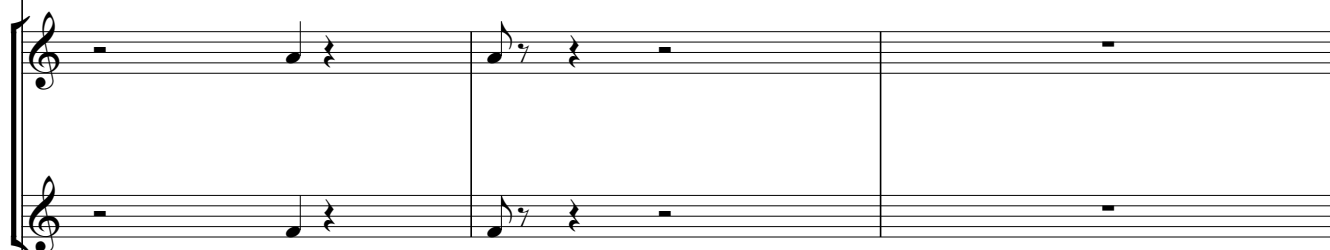
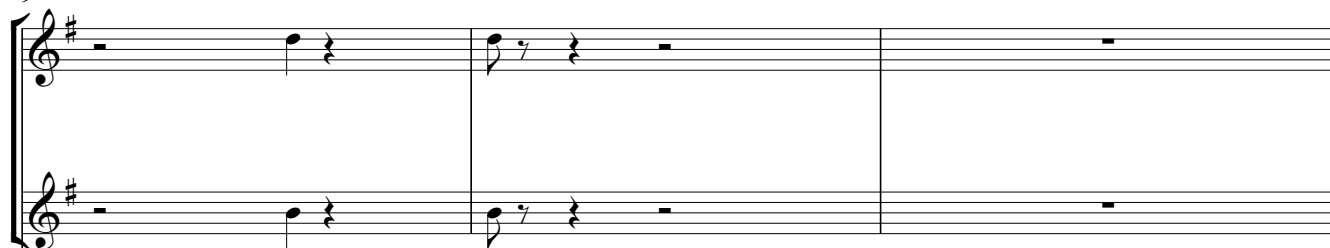
Violins I: *p* *f* *p* *f* *p*

Violins II: *p* *f* *p* *f* *p*

Violas: *p* *f* *p* *f* *p*

Cellos/Double Basses: *p* *f* *f* *p*

Vocal: sen-to gio - ia mi - a, che il mio cor per ge - lo - si - a, tup - pe, tup - pe - tù, tup - pe, tup - pe - tù, in sen. mi_



Musical score for a piece in G major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains the piano introduction and the vocal melody. The second system contains the piano accompaniment and the vocal melody. The piano introduction features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal melody enters in the third measure, with lyrics in Italian. The piano accompaniment includes a complex eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score ends with a final measure.

Mi di - chia - ro, ti_ pro met - to, ti_ pro - met - to che fe - de - le_ il cor_ sa -
 me-re i - do-lo ca- ro, mi_ di - chia - ro, ti_ pro met - to, ti_ pro - met - to che fe - de le_ il cor_ sa -

The musical score is written for a piano and voice. It consists of several systems of staves. The piano part includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The vocal part includes a single treble staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features a variety of musical notations, including rests, eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout. The vocal lines include the lyrics: -rà, il cor sa - rà, il cor sa - rà.

15

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

f *p* *f*

-rà, il cor sa - rà, il cor sa - rà.

-rà, il cor sa - rà, il cor sa - rà.

f *p* *f*

18

tr tr

tr tr

p

p

p

Mio di - let - to, ah il mio

I - do - lo ca - ro,

p

co - re per_ ti - mo - re, tap - pe, tap - pe - tà, tap - pe - tà,

ah, il mio cor_ per ge - lo - si - a. tup - pe, tup - pe - tù, tup - pe -

pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *f* *f*

f *f* *f*

arco
f p *f p* *f p*
pizz. arco pizz. arco

arco
f p *f p* *f p*
pizz. arco pizz. arco

f *f p* *f* *f* *f p*

tap - pe, tap - pe, tap-pe-tà, il cor mi_ fà, tap-pe-tà, tap - pe, tap - pe, tap-pe - tà il cor mi_ fà,

tù, tup - pe, tup - pe, tup-pe-tù, il cor mi_ fa, tup-pe-tù, tup - pe, tup - pe, tup-pe - tù il cor mi_ fa, gio - ia

f *f p* *f* *f* *f p*

musical score for measures 27-29, featuring piano, violin, viola, cello/double bass, and bassoon parts. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

musical score for measures 27-29, featuring vocal parts (soprano, alto, bass) and piano accompaniment. The lyrics are: mio di - let - to, mi_ di - chia - ro, ti_ pro - me - to, ti_ pro - me - to, che fe - de - le _il cor_ sa - mi - a, mi_ di - chia - ro, ti_ pro - me - to, ti_ pro - me - to, che fe - de - le _il cor sa - . Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

-rà, il cor sa - rà, il cor sa - rà, fe - de - le il cor sa -
 rà, il cor sa - rà, il cor sa - rà, fe - de - le il cor sa -

33

f *assai*

f *assai*

f *assai*

rà, fe - de le_ìbor sa - rà.

rà, fe - dele_il cor sa - rà.

f *assai*

p

p

p

p

p

Or di nuo - vo, gio - ia mi - a, tut - to pie - no d'al - le - gri - a, tup - pe,

p

Musical score for a song, page 45. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line, a piano accompaniment with a repeating eighth-note pattern, and a bass line. The lyrics are in Italian.

The piano accompaniment consists of a repeating eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) alternating.

The vocal line includes the following lyrics:

Or di nuo - vo gio - ia mi - a, tut - ta pie - na d'al - le -
 tup - pe, tup - pe - tù, tup - pe, tup - pe, tup - pe - tù, tup - pe, tup - pe, tup - pe - tù, tup - pe, tup - pe, tup - pe -

The image displays a musical score for a piece titled "Tup - pe - tà". The score is written for voice and piano. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal part is written in a single melodic line, while the piano accompaniment consists of two staves: a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left-hand part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal line and above the left-hand piano line. The piece concludes with a double bar line.

gri - a, tap - pe, tap - pe, tap - pe - tà, il___ cor___ mi___ fà, tap - pe, tap - pe, tap - pe - tà, il___

tù, il___ cor___ mi___ fà, tup - pe, tup - pe, tup - pe - tù, il___ cor___ mi___ fà, tup - pe,

The musical score for page 59, marked **Adagio**, consists of 10 staves. The first two systems each have two staves (treble and bass clef). The third system has three staves (treble, treble, and bass clef). The fourth system has two staves (treble and bass clef). The fifth system has two staves (treble and bass clef). The sixth system has two staves (treble and bass clef). The seventh system has two staves (treble and bass clef). The eighth system has two staves (treble and bass clef). The ninth system has two staves (treble and bass clef). The tenth system has two staves (treble and bass clef). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is Adagio. The score includes lyrics in Italian: "gio - ia, gio - ia", "cor mi fa.", "gio - ia mi - a, gio - ia", "tup - pe, tup - pe, tup - pe, tup - pe. Gio - ia mi - a, gio - ia, gio - ia, gio - ia". Dynamics include "f" (forte) and "p" (piano).

f *p* *f* *f*
f *p* *f* *f*
f *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f*

tap - pe, tap - pe, tap - pe - tà, tap - pe, tap - pe, tap - pe - tà, il cor_ mi_ fà.
 tup - pe, tup - pe, tup - pe tù, tup - pe, tup - pe, tup - pe tù, il cor mi fà, tup - pe,
f *p* *f* *p* *f*

Musical score for a song, page 74. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked *p* (piano). The lyrics are in Italian and describe a love story.

The score consists of several systems of staves. The first system shows the piano introduction. The second system shows the vocal melody and bass line. The third system shows the vocal melody and bass line. The fourth system shows the vocal melody and bass line. The fifth system shows the vocal melody and bass line. The sixth system shows the vocal melody and bass line. The seventh system shows the vocal melody and bass line. The eighth system shows the vocal melody and bass line. The ninth system shows the vocal melody and bass line.

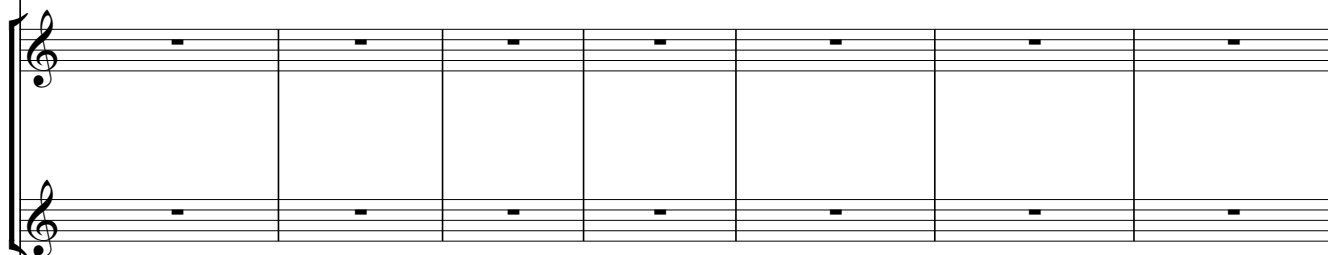
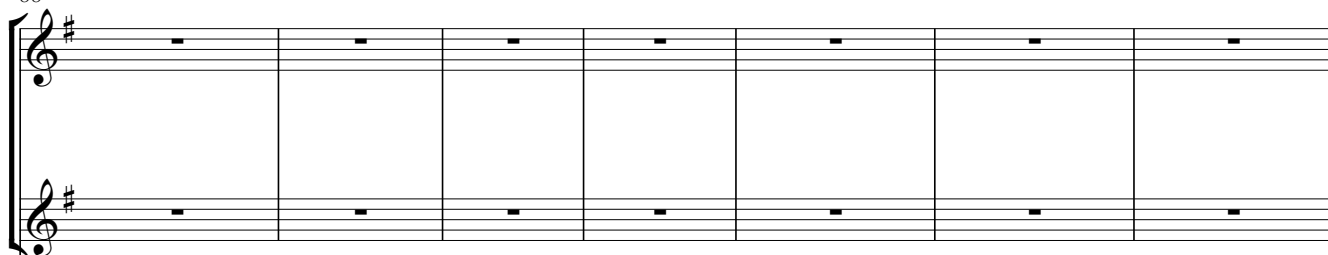
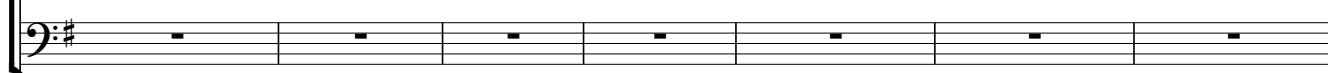
The lyrics are:

Io già sen - to nel mio co - re, gio - ia
 tup - pe, tup - pe, tup - pe. Gio - ia mi - a,

The musical score for page 81 consists of several staves. The top two systems each have two empty staves. The third system contains three staves: a vocal line (treble clef, key of D major) with lyrics, a piano accompaniment (treble clef, key of D major), and a cello/bass line (bass clef, key of D major). The lyrics are:

mi - a, mi - a, mi - a, tut - ta pie - na d'al - le - gri - a, tap - pe,
 mi - a, mi - a, tut - to pie - no d'al - le - gri - a, tup - pe,

The bottom system contains two empty staves.

*cresc.**cresc.**cresc.*

tap - pe, tap - pe, tap - pe, il cor__ mi fà, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe,



tup - pe, tup - pe, tup - pe, il cor mi fà, tup - pe, ...

*cresc.*

95

più f *ff*

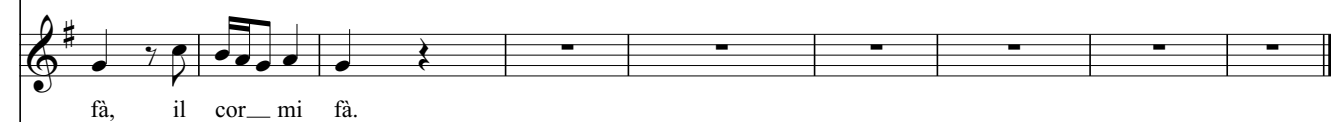
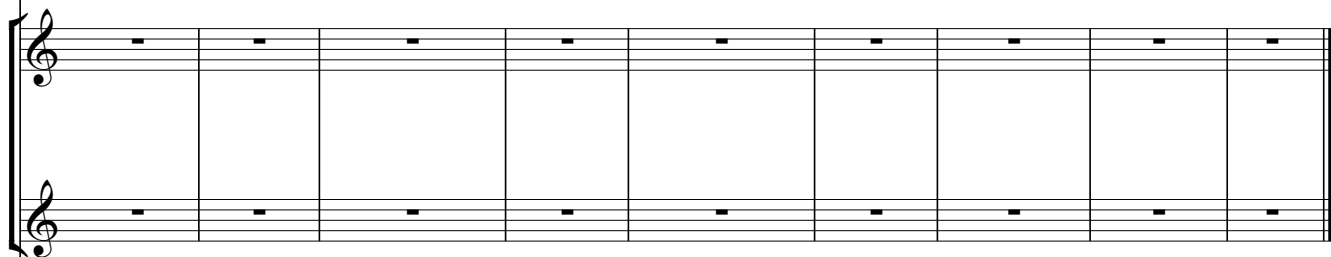
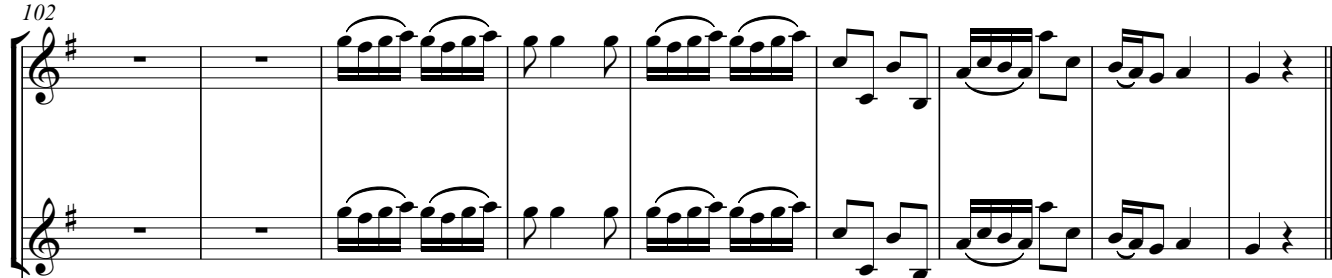
più f *ff*

più f *ff*

tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, tap - pe, il cor mi

il cor mi

più f *ff*



fà, il cor_ mi fà.



fà, il cor mi fà.



3.- Bartolomeo Felici: *Don Frullone*

Don Frullone

Intermezzo Primo

[Recitativo]

Bartolome Felici
(1695 - 1776)

Lucilla

Si, mio Fla-vio a-do - ra-to, pur trop-po_èver s'at - tan-de, og-gi quel fo-ras - tie-ro, a cui Pan dol-fo il

B.c.

5

mio tu - to_è_ezi-o pro - mi-se-mi_incon-sor-te. Vi sor-pren-de tal nuo-va? Ah, voi po-te-te im-ma-gi

9

nar-vi in qua-li_an-gu-sti_io si - a, e_a qual se-gno_è cru - del la pe-na mi - a ma_il mio zi - o gius-to_a

13

des-so_è per tor-na-re se con voi mi sor-pren- de... oi - mà par-ti- te. Ad - di - o Fla-vio mio ca-ro oh

17

Pandolfo

de - i! par-te_il mio Fla - vio ed io qui res - to a miei ti-mo - ri, ed al - la pe - na mi - a. Lu -

20

Luc *Pan* *Luc* *Pan* *Luc*

cil-la, buo-ne no-ve. Buo-ne no-ve per me? Cer-to. E che si - a? Og-gi tu sa-rai spo-sa. Ohi

24

Pan *Luc* *Pan*

mè! Non è per te nuo-va gra - zio - sa? Sven-tu-ra - ta Lu - cil - la! E giun-to_or' o - ra il si -

27

Luc

gnor ca-pi-ta-no Don Frul-lo-ne e sa-rà qui frà po-co. E ques-te_a-dun-que son le nuo-ve fe-

30

*Pan**Luc*

li-ce? Io non sa-prei giam-ma-i le più fu-nes-te_im-ma-gi-nar-mi. Per chè? Per-chè mi

33

*Pan**Luc**Pan*

spia-ce_ilma-ri-tar-mi. Vi-a le so-li-te smor-fie. In som-ma ques-te noz-ze... Og-gi s'han-no_acon

37

Luc

clu-de-re. Ma dun-que o-bli-gar-mi vor-re-te a pren-de-re_un ma-ri-to, che

40

*Pan**Luc*

for-se_alge-nio mi-o nonsiagra-di-to. Vi-a quan-do lo ve-dra-i, co-sì non par-le-ra-i. Oh non lo vo-glio

44

Pan

cer-to. Ma se di Fla-vio t'a-ves-si fat-ta spo-sa, non fa-res-ti co-sì la schiz-zi-no-sa.

48

Don Frullone

Che mo-do_im-pro-pio_èques-to? In tal ma-nie-ra

52

ri - ce - ve - te_un par mi - o? Po - ter del mon - do ri - o! d'un ta - le_af - fron - to ben sa - prò ven - di -

55

car - mi. Io mi cre - de - a, che_il ful - min del - la guer - ra, lo stu - por del - la

58

ter - ra, l'il - lus - tre ca - pi - ta - no Don Frul - lo - ne es - ser do - ves - se_a - vol - to con re - pli - ca - to

61

Pan spa-ro di can-no-ne. *Luc* (Oh ques ta è cu-rio- sa!) *DF* (Ed io sa-rò sua spo- sa!) Eh che? non ris-pon-de-te?

65

qua-le scu-sa_ad du-ce-te ma bas-ta sul re-fles-so che sie te_unig-no-ran-te, ed in-ca - pa-ce di sa-per ciò che

69

de-ve-si_al mio me-ri-to su-bli-me im-per-cet - ta-bi-le ar-ci-mas-si-mo vi scu- so, vi per-do-no ch'al-tri-

72

men-ti con un so-lo de mi-ei ful-mi-ne_is-guar-di v'a-ve - rei fat-to_in un su-bi-to dis - sol-ve-re in mi-nu-tis-si-

76

*Luc**Pan*

mi_a-to-mi di pol-ve-re. Ser-va si-gno-re zi-o. Do-ve va-i? non par-ti-te. (Son

79

*Luc**Pan*

pur nel gran-de_im-bro-glio!) Sen-ti-mi... Non si-gno-re, io non lo vo-glio. Ma fin-gi sol d'a-mar-lo

83

*Luc**Pan*

tan-to che mi ries ca al-ln-ta-nar-lo. Vi-a per far-vi ser-vi-zio... Al-tri-men-ti mi man-da_im-pre-ci-pi-zio.

87 *DF*

Masuc-ce-da-l'a-mo-re al mar-zia-le ar-do-re. Eb-ben Pan-dol-fo, for-se ques-ta_è la bel-la

92

*Pan**DF*

for-tu-na-ta don-zel-la... Cer-to, ques-ta_è la spo-sa. Il suo ta-glio mi pia-ce_è_as-sai gra-

95

*Pan**DF*

zio-sa. E si chia-ma? Lu-cil-la. Oh ma-le, ma-le, oh che no-me tri-

98

via-le! e per che mai non chia-mar-la più tos-to Cle-o-pa-tra An-ge-li-ca Leo-nil-da o Dul-ci-

101

*Luc**Pan*

ne-a Er-mi-nia Is-si-cra - te - a. (Ques'è paz-zo d'av - ve- ro.) Si - gnor non si sa - pe-va_ilsuo pen

105

DF

sie-ro. A - dun-que Al vos-tro pie-de o mia ter-re-na de - a, mia ve-ne-re bel-lis-si-ma m'in-

109

chi - no, mi pro - fon - do, è mi na - bis - so. È ri - pie - na d'a - mo - re_e di ris - pet - to

112

*Luc**DF*

vi con - sa - cro quest' al - ma. (Oh, che sug - get - to.) Ma voi non ris - pon - de - te? ta - ci - ta m'os - ser-

115

va - te? Per - chè non di - scio - glie - te_in ca - riac - cen - ti quel vez - zo - set - to lab - bro ed a - mo-

118

Luc

ro - so. Stu - pi - da_am - mi - ro un co - sì de - gno spo - so.

#3

Aria

Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Lucilla

B.c.

7

Sie-te fat - ti ca-ri_a-man - ti, ca-ri_a-man - ti d'u-na pas - ta_ tut - ti_

13

quan - ti_ tut - ti_ quan - ti il dir va - mo non vi bas - ta non vi bas - ta

19

ma lo fa-ti tut-ti quan-ti mil-le vol-te re-pli - car mil-le vol-te re-pli - car. Con - so-

24

la te-ques-to co - re mi por - ta - te_dun-que_a - mo - re si vi di - co dun-que

30

Presto

spe - ro! si spe - ra - te è ve - ro è ve - ro che sec - cag - gi-ne_ che

36

te - di - o ques - to_è peg - gio d'un as - se - di - o io nol pos - so__ sop - por - tar io nol

41

Allegro

pos - so__ sop - por - tar. Tut - ti quan - ti sie - te

46

fat - ti d'u - na pas - ta ca - ri_a - man - ti il dir va - mo non vi bas - ta non vi

51

f *p*

bas - ta ma - lo fa - te tut - ti quan - ti tut - ti quan - ti mil - le vol - te re - pli -

55

f *p* *f* *p* *Sotto voce*

car. Mi por - ta - te dun - que a - mo - re si vi di - co dun - que

60

f

spe - ro si spe - ra - te e ve - ro? e ve - ro.

64 **Presto**

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f*

Che sec - cag - gi - ne__ che te - di - o ques - to_è peg - gio d'un as - se - di - o io nol

p *f* *p* *f*

69

f *p* *f* *p*

p *f*

p *f*

pos - so sop - por - tar, io nol pos - so sop - por - tar.

p *f*

74

[Recitativo]

Pan *DF*

(Co - me zi - bel - la be - ne.) Bra - va la mia ra - gaz - za! mi piac - cion quel - le te - ne - re _ es - pres -

4 *Pan*

sio - ni; ma vi vor - rei più sciol - ta, e spi - ri - to - sa. Del - la sua ti - mi - dez - za ques - to _ oh si -

7 *DF*

gno - re, è na - tu - ra - le _ ef - fet - to. El - la _ è ti - mi - da? ma - le! è _ un gran di - fet - to.

10

Vo' che la spo - sa mi - a sfron - ta - ta e _ ar - di - ta si - a, ri - so - lu - ta _ ed au - da - ce e _ a

13 *Pan*

co - man - dar ca - pa - ce a _ un e - ser - ci - to _ in - tie - ro. Ma le par che _ u - na don - na...

16 *DF*

Sa - ria for - se la pri - ma? Ram - men - tar vi do - vres - te le va - lo - ro - se _ a - maz - zo - ni guer - rie - re che

19

Pan

là sul Ter - mo - don - te o - pre già fer ma - ra - vi - glio - se e con - te. Bas - ta! com' el - la

22

DF

vuole. Ma qui ci vo - glio fat - ti_e non pa - ro - le. A - vre - te tan - to spi - ri - to per

25

Pan *Luc*

fa - cil - men - te_p - pren - de - re ciò che v'in - se - gne - rò? Che vuoi far? di di sí. Mi pro - ve -

28

DF *Luc* *DF*

rò. Bra - va vo' far - vi_a - des - so_un po' di scuo - la. (E che_ar - meg - gia cos tu - i?) Qui

31

Pan *DF*

ci vor - reb - be_un e - ser - ci - to... E co - me mai po - te - te... A -

33

Luc

des - so. Sta - ti_at - ten - ti, e stu - pi - re - te. (S'hà da ri - der pur tan - to.)

Andante staccato

Trompa I [en Sol]
 Trompa II [en Sol]
 Violin I
 Violin II
 Viola
 D. Frullone
 B.c.

DF
 O voi del ne-ro_a ver - no fu-li-gi

Allegro

4

no - se e te - tre de - i - tà ve - ni - te tut - ti quà.

Allegro

7

Quel che vi chia - ma è il for - mi - da - bil ca - pi - tan Frul - lo ne

10

Luc

che ta - te - vi _ un tan - ti - no ch'e non ven - ga da ve - ro te - ten - ni - no. Eh la - scia - te - lo di - re.

Sigue Subito

[Recitativo accompagnato]

Andante

Oboe I

Oboe II

Trompa I
[en Re]

Trompa II
[en Re]

Violin I

Violin II

Viola

D. Frullone

B.c.

4

Or' or ve - dre - te co - me pron - to ob - be - di - sce_a cen - ni mie - i l'e - ser - ci - to_in - fer -

7

na - le

f

10

Prestissimo **Prestissimo**

Ec - co sì scu - te. Ec - co s'a-pre la ter - ra.

Musical score for measures 13-15. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note runs. The vocal line enters in measure 14 with the lyrics "Mi-ra-te quan-ta gen-te. Io non veg-go ni-".

Allegro

Musical score for measures 16-18. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note runs. The vocal line enters in measure 16 with the lyrics "en-te. Ec-co l'or-ri-de fu-rie col-le vi-pe-ree chio-me. Ec-co Plu'".

19

to - ne se - gui - to da Mi - nos - so, e Ra - da - man - to quei due fa - mo - si giu - di - ci_in - fer-

22

na - li che_ap pos - ta per ser - vir - vi han la - scia - ti_in e - go - zi cri - mi - na - li. Ma ven - go - no l'ar

27

pi - e a for - mar nu - me - ro - se_in - fan - te - ri - a ques - ta gui - da - ta si - a dal for - te_e for - mi - da - bi - le Plu-

31

to - ne. A - des - so son da lei si - gnor Mi - no - so, tan - te co - se_in un

34 *Luc* *DF*

fia - to_i - o far non po - so. Non pos - so più dal ri - de - re. Pan -

37 *Pan* *DF*

dol - fo or toc - ca_a vo - i. Che co - man - da si - gnor? Vo' dar - vi_un

39 *Pan* *DF*

pos - to da cui com - pren - de - re - te quan - to mi sie - te ca - ro. E qual' è? Tam - bu -

42 *Pan* *DF*

ri - no io vi di - chia - ro. Gra - zie. Or di - a - si l'as - sal - to. Ma la cit - tà qual

45 *Luc*

fi - a? Fi - gu - re - rem che si - a... ve - ni - te quà Lu - cil - la. So - no_a co - man - di

48 *DF* *Luc* *DF*

suo - i che bra - ma. La cit - tà sa - re - te vo - i. Io sa - rò la cit - tà? Cer - to

52 Andante a tempo

p

p

p

Voi sie - te quel - la cit - ta - de al cui pos - ses - so _ as - pi - ra il mio guer - rie - ro e ge - ne - ro - so

p

55

f

f

f

Luc *Pan*

cuo - re. Chi me l'a - ves - si det - to ch'io di - ven - tar do - ves - si u - na cit - tà. Oh chè

f

59

Presto

DF

DF

DF

scioc - co! Ve - ni - te qui su la pian - ta for - ma star do - ve - te.

62

Pan *DF*

E ch'hò da far? L'ar - ti - glie - ria sa - re - te.

65

Pan *DF* *Pan*

Non son più tam-bu-ri - no? Per o - ra ad al-tro_im-pie-go io vi des - ti - no. Ma si - gnor che fa

68

DF *Pan*

el - la? Nel cor del - la mia bel - la voi do - ve - te far brec - cia per ciò vi met - to_al

pun - to. Oh po - ve - ro Pan - dol - fo o - ve sei giun - to.

71

Pan

pun - to. Oh po - ve - ro Pan - dol - fo o - ve sei giun - to.

Sigue L'Aria D. Frullone

Aria

Allegro maestoso

Score for "Aria" (Allegro maestoso). The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Oboe I
- Oboe II
- Trompeta I
- Trompeta II
- Timbales
- Trompa I
- Trompa II
- Violin I
- Violin II
- Viola
- D. Frullone
- B.c.

The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro maestoso". The score is divided into three measures. The first measure shows the initial entry of the woodwinds and brass. The second measure features a more active role for the woodwinds and brass, with the timbales and trombones playing a rhythmic pattern. The third measure shows the woodwinds and brass playing a more melodic line, with the timbales and trombones providing a rhythmic accompaniment.

4

Già l'e-ser - ci - to_è dis -

p

p

p

p

8

pos - to diam l'as - sal - to al - la cit - tà. Lui di

là e voi di quà voi mi-no-so_un po' dis - cos-to_un po' dis-cos - to

Two staves of music. The first staff has dynamics *p*, *f*, *p*. The second staff has dynamics *p*, *f*, *p*.

Two empty staves.

One empty staff.

Two empty staves.

Three staves of music. The first staff has dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The second staff has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. The third staff has dynamics *p*, *f*, *p*.

Two staves of music. The first staff has lyrics: trp-po trop- po... oh ma-le ma-le ma-le ma-le quel-le fi-le... The second staff has dynamics *p*, *f*, *p*.

Musical score for a piece in D major, 13/8 time. The score features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The lyrics are in Italian.

The score consists of several staves:

- Two staves at the top, each with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The first staff has dynamics *f*, *p*, *f*.
- Two staves below, each with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). These staves are empty.
- A single staff with a bass clef and a key signature of two sharps (D major). This staff is empty.
- Two staves with a 13/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). The first staff has dynamics *f*, *p*, *f*.
- Two staves with a 13/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). The first staff has dynamics *f*, *p*, *f*.
- A single staff with a 13/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). This staff has dynamics *f*, *p*.
- A single staff with a 13/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). This staff has dynamics *f*, *p*.
- A single staff with a 13/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). This staff has dynamics *f*, *p*.

The lyrics are:

oh che_a-ni- ma - le oh che_a-ni - ma - le or co - si co - si co -

si co - sì... mà Ra-da-man - to, per-che star ve-ne_in un can - to?

più dal pos - to non u - sci - te voi la sù voi qua ve - ni - te voi qua ve - ni - te

26

p

p

p

f *p*

f *p*

p

eh sen-ti-te eh? eh...

eh a-ve-te_in-te - so. Che siam pron-ti_a-des - so par mi_a-des - so par_mi.

Allegro assai

f *f assai*

f *f assai*

f

f

f

f *f p* *f p* *f p* *f p* *f assai*

f *f p* *f p* *f p* *f p* *f assai*

f

Sù guer-rie - ri all' ar - mi all' ar - mi all' ar - mi

f

sca - ri - ca - te ful - mi - na - te at - ter -

Musical score for a piece in D major, 4/4 time. The score consists of 11 staves. The first two staves are a piano introduction. The next two staves are for a vocal soloist. The following two staves are for a vocal ensemble. The last three staves are for a vocal soloist. The lyrics are: ra - te tru - ci - da - te tru - ci - da - te a - ter - ra - te tru - ci - da - te. The score includes dynamic markings (*f*, *p*, *f assai*) and articulation marks (accents, slurs).

Musical score for a piece in D major, 12/8 time. The score includes staves for vocal melody, piano accompaniment (right and left hand), and a basso continuo line. The lyrics are "ah che stre - pi-to ah che fuo - co ah che stre - pi-to".

The score is divided into three systems. The first system (measures 43-45) shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system (measures 46-48) shows the vocal melody and piano accompaniment. The third system (measures 49-51) shows the vocal melody and piano accompaniment.

The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often marked with *f* (forte) and *p* (piano) dynamics. The basso continuo line provides a harmonic foundation with a similar rhythmic pattern.

The lyrics are: ah che stre - pi-to ah che fuo - co ah che stre - pi-to

f assai

f assai

f p f assai p

f p f assai p

f p f assai p

ah che fuo - co pri-ci - pi - zi_in_ o - gni_

f p f assai p

Musical score for page 49, featuring multiple staves with vocal and instrumental parts in G major and 12/8 time. The score includes lyrics: "lo - co_in_ o - gni_ lo - co e la".

The score is organized into systems. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The sixth system consists of two staves. The seventh system consists of two staves. The eighth system consists of two staves. The ninth system consists of two staves. The tenth system consists of two staves.

The lyrics are: lo - co_in_ o - gni_ lo - co e la

pol - ve - re_ed il fu - mo va - le stel - le_ad os - cu -

rar ad os - cu - rar.

This musical score for page 58 consists of eight systems of staves. The first system has two staves in treble clef. The second system has two staves in treble clef. The third system has one staff in bass clef. The fourth system has two staves in alto clef (C4). The fifth system has three staves: two in treble clef and one in alto clef (C4). The sixth system has two staves in alto clef (C4). The seventh system has one staff in bass clef. The eighth system has one staff in bass clef. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The eighth system has two staves. The ninth system has two staves. The tenth system has two staves. The eleventh system has two staves. The twelfth system has two staves. The thirteenth system has two staves. The fourteenth system has two staves. The fifteenth system has two staves. The sixteenth system has two staves. The seventeenth system has two staves. The eighteenth system has two staves. The nineteenth system has two staves. The twentieth system has two staves. The twenty-first system has two staves. The twenty-second system has two staves. The twenty-third system has two staves. The twenty-fourth system has two staves. The twenty-fifth system has two staves. The twenty-sixth system has two staves. The twenty-seventh system has two staves. The twenty-eighth system has two staves. The twenty-ninth system has two staves. The thirtieth system has two staves. The thirty-first system has two staves. The thirty-second system has two staves. The thirty-third system has two staves. The thirty-fourth system has two staves. The thirty-fifth system has two staves. The thirty-sixth system has two staves. The thirty-seventh system has two staves. The thirty-eighth system has two staves. The thirty-ninth system has two staves. The fortieth system has two staves. The forty-first system has two staves. The forty-second system has two staves. The forty-third system has two staves. The forty-fourth system has two staves. The forty-fifth system has two staves. The forty-sixth system has two staves. The forty-seventh system has two staves. The forty-eighth system has two staves. The forty-ninth system has two staves. The fiftieth system has two staves. The fifty-first system has two staves. The fifty-second system has two staves. The fifty-third system has two staves. The fifty-fourth system has two staves. The fifty-fifth system has two staves. The fifty-sixth system has two staves. The fifty-seventh system has two staves. The fifty-eighth system has two staves. The fifty-ninth system has two staves. The sixtieth system has two staves. The sixty-first system has two staves. The sixty-second system has two staves. The sixty-third system has two staves. The sixty-fourth system has two staves. The sixty-fifth system has two staves. The sixty-sixth system has two staves. The sixty-seventh system has two staves. The sixty-eighth system has two staves. The sixty-ninth system has two staves. The seventieth system has two staves. The seventy-first system has two staves. The seventy-second system has two staves. The seventy-third system has two staves. The seventy-fourth system has two staves. The seventy-fifth system has two staves. The seventy-sixth system has two staves. The seventy-seventh system has two staves. The seventy-eighth system has two staves. The seventy-ninth system has two staves. The eightieth system has two staves. The eighty-first system has two staves. The eighty-second system has two staves. The eighty-third system has two staves. The eighty-fourth system has two staves. The eighty-fifth system has two staves. The eighty-sixth system has two staves. The eighty-seventh system has two staves. The eighty-eighth system has two staves. The eighty-ninth system has two staves. The ninetieth system has two staves. The ninety-first system has two staves. The ninety-second system has two staves. The ninety-third system has two staves. The ninety-fourth system has two staves. The ninety-fifth system has two staves. The ninety-sixth system has two staves. The ninety-seventh system has two staves. The ninety-eighth system has two staves. The ninety-ninth system has two staves. The hundredth system has two staves.

Dynamics: *f*, *p*, *f p*, *f*.

Lyrics:

 Sù guer-rie - ri all' ar - mi all' ar - mi all' ar - mi sca-ri - ca - te ful - mi -

na - te sù guer - rie - ri sù guer - rie - ri sca - ri - ca - te at - ter

p *f* *f*
p *f* *f*
p *f* *f* *p*
p *f* *f* *p*
p *f* *p*
p *f* *p*
p *f* *p*
p *f* *p*
p *f* *p*

ra - te at - ter - ra - te tru - ci - da - te tru - ci - da - te ah che

f *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

stre - pi-to ah che fuo - co ah che stre - pi-to ah che

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Musical score for a piece in D major, 3/4 time. The score consists of 10 staves. The first two staves are a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *p*. The next two staves are a forte introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *f*. The following two staves are a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *p*. The next two staves are a forte introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *f*. The final two staves are a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *p*. The lyrics "fu - co pre - ci - pi - zi in o - gni lo - co in o - gni" are written below the final two staves.

lo - co. E la pol - ve - re_ed il fu - mo v_a le

ff
 ff
 ff
 ff
 ff
 ff
 ff
 ff
 ff
 ff
 ff

stel - le_ad os - cu - rar ad os - cu - rar.

The image displays a musical score for a 12-part ensemble, organized into three systems of four staves each. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The first system features a mix of note values, while the second system introduces more complex rhythms with eighth and sixteenth notes. The third system continues the melodic and harmonic development with similar rhythmic patterns. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and note heads.

Musical score for measures 88-90. The score is written for multiple staves, including treble and bass clefs, and a 12/8 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes a "Segue Recitativo" instruction.

Measure 88: Treble clef, 12/8 time, key of D major. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is a simple eighth-note accompaniment.

Measure 89: Treble clef, 12/8 time, key of D major. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line is a simple eighth-note accompaniment.

Measure 90: Treble clef, 12/8 time, key of D major. The melody ends with a whole note. The bass line is a simple eighth-note accompaniment.

Segue Recitativo

[Recitativo]

Luc *DF* *Luc*

Oh quan-to mi fà ri-de-re. E ben che di-te_o bel-ka? ma voi ri-de-te! Ah mio si-

B.c.

4

gnor... mi cre-da... che la sua gran vir-tù che_il suo va-lo-re... m'hà sor-pre-sa_in tal

7 *DF*

gui-sa... che_ap-pe-na... Io qua-si sco-pio dal-le ri-sa Ma che si-tar-da_o ma-i por-ge-te_o

10 *Pan*

ca-ra al vos-tro Don Frul-lo-ne quel-la des-tra_a-do-ra-ta. Ohi-mè ne vuo-le_u-

13 *Luc* *DF*

sci-re. Oh l'à sba-glia-ta. Per-che mia ca-ra spo-sa sie-te tan-to ri-

16 *Luc*

tro-sa. Per-che ca-ro si-gno-re, per-che non vo-glio un uo-mo sec-ca-to-re.

[Terzetto]

Allegro assai

Violin I

Violin II

Viola

Lucilla

D. Frullone

Pandolfo

B.c.

Co - me un par mio se - car-ti e tu di-me_ab-bus - sar- ti.

Io dis - si.

f *p* *f* *p* *f* *p*

p *p*

8

Mi scu - si.

Non par - la - te mi_a - ve-te trop- po_of - fes-so O la ta - ce - te fui

15

Mi as - col - ti.

trp - po vi - li - pe - so ad un par mi - o

Mi sen - ta.

22

che spro - po-si-to e co-me e quan-do e quan-do e do-ve trat - ta-to fui co-

29

f *p* *f* *p*

sì fui co - sì.

Ci sem - bra_un cam - pa - ni - le che quan - do suo - na spes -

f *p*

36

pizz. arco

-so ti sec - ca tut - to_un dí nto nti nto ti sec - ca tut - to_un dí

pizz. arco

44

f

Ci sem - bra un o - ro -

nto nti nto tí sec - ca tut - to un di tut - to un dí.

52

pizz.

pizz.

pizz.

lo - gio sca - pa - to mai re - sis - te di tin - ti - nar co - sì nti nti nti nti di

pizz.

60

tin - ti - nar co - sì nti nti nti nti di tin - ti - nar co - sì di tin - ti - nar co - sì.

arco

arco

arco

Quan -

arco

68

- to ne - glet - ta se - i ne - glet - ta se - i o pa - dre mi - se - ra - bi - le

arco

O_in - de - gna gio - ven - tù o_in - de - gna gio - ven - tù o_in - de - gna

Va' tie - ne - lo va' pa - ra - lo non la fi -
gio - ven - tù o_in - de - gna gio - ven - tù.
Va' tie - ne - lo va' pa - ra - lo non la fi -

90

ni - sce più non la fi - ni - sce più

ni - sce più non la fi - ni - sce più. Io dis - si

98

mi scu - si

Non par - la - te o - là ta - ce - te e co - me e

mi sen - ta

105

mi scu - si mi sem - bra un o - ro - log - gio
 quan - do e quan - do e do - ve e
 mi sem - bra un cam - pa - ni - le

112

nti nti nti nti nti nti di tin - ti - nar co - sì di tin - ti - nar co -
 quan - do e do - ve e co - me e quan - do tra - ta - to fui co - sì trat - ta - to fui co -
 nto nto nto nto ti sec - ca tut - to _ un dí ti sec - ca tut - to _ un

119

sì nti nti nti nti nti nti di tin - ti - nar co - sì di tin - ti -

sì e quan - do e do - ve e co - me e quan - do trat - ta - to fui co - sì trat - ta - to

dí nto nto nto nto ti sec - ca tut - to _ un dí ti sec - ca

126

nar co - sì.

fui co - sì. Quan - to ne - glet - ta sei ne - glet - ta se - i

tut - to _ un dí. nto nto nto

134

O pa - dre mi - se - ra - bi - le o pa - dre

nto nto nto nto nto nto.

142

nti nti nti nti nti nti nti nti nti nti nti nti va

mi - se - ra - bi - le. trat - va

150

tie - ne - lo va pa - ra - lo va pa - ra - lo va tie - ne - lo non la fi - ni - sce

ta - to fui co - sì trat - ta - to fui co - sì e quan - do

tie - ne - lo va pa - ra - lo va pa - ra - lo va tie - ne - lo non la fi - ni - sce

155

più non la fi - ni - sce più non la fi - ni - sce più.

trat - ta - to fui co - sì trat - ta - to fui co - sì.

più non la fi - ni - sce più non la fi - ni - sce più

161

Musical score for measures 161-166. The score is written for a system of four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third and fourth staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line.

SECONDA PARTE

[Recitativo]

Luc

Vor - reb - be _ il zi - o cos - trin - ger - mi è ben ve - ro as - po - sar Don Frul - lo - ne; ma Lu -

B.c.

4

cil - la non sa - rà mai ca - pa - ce il suo Fla - vio _ a - tra - dir... ma gen - te _ as -

B.C

7

col - to. Sa - rà for - se Pan - dol - fo, e _ il ca - pi - ta - no en - tra - te _ in quel - la stan - za

B.C

b3

10

i - vi non os - ser - va - to sa - re - te spet - ta - tor di mia cos - tan - za.

B.C

Largo staccato

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C

Presto

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

p

p

p

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.C.

DF *Luc*

Mo - ri, per - fi - do_in - de - gno! Per - chè mai tan - to sde - gno

B.C.

3 *DF*

con chi l'hà si - gnor mi - o? In tal ma - nie - ra an - da - va me - di -

B.C.

5 *Luc*

tan - do u - na gius - ta ven - det - ta il mio fu - ro - re.

B.C.

7 *DF* *Luc*

For - se con - tro di me? Sie - te_in er - ro - re. Dun - que con - tro chi

B.C.

9 *DF* *Luc*

ma - i? Con - tro_un in - de - gno te - me ra - ri - o ri - va - le.

B.C.

11 *DF*

(Ci sco - per - se che Fla - vio è l'i - dol mi - o) Non è d'uo - po cred'

B.C.

13

i - o, il sog - giun - ge - re_a le - i, cos - to chi si - a

B.C.

15

Luc *DF*

lo sa me - glio di - me vos - si - gno - ri - a. Io lo sò? Si cru -

B.C

17

de - le or or Pan - dol - fo la ca - gio - ne sue - lom - mi

B.C

19

del - le vos - tre re - pul - se io so pur trop - po che un cer - to Fla - vio_a -

B.C

21

Luc *DF*

man - te. Io! si - gnor per - do - na - te non so nem - men chi si - a. Voi nol sa -

B.C

24

Luc

pe - te? eh so ben che fin - ge - te. (Qui bi - so - gna_a - bo -

B.C

26

nir - lo, e far che ca - da del - le re - pul - se mi - e so - pra Pan -

B.C

28

DF

dol - fo tut - ta quan - ta la col - pa) Ma voi non ris - pon -

B.C

30 *Luc*

de - te? Giac - chè vuo - le_o - bli - gar - mi a spie - gar - le che

B.C

32

si - a l'i - dol che_a - do - ro le di - rò che lei so - lo è_il mio te -

B.C

34 *DF* *Luc*

so - ro. Som - mi de - i! di - te_il ve - ro? In vi - ta mi - a, si -

B.C

36 *DF*

gnor non hò mai det - to u - na bu - gia. Ah fur - bet - ta fur -

B.C

38 *Luc*

bet - ta! non sà ri - dur - si a cre - der - mi_il mio co - re. Cru -

B.C

40

del! per - chè per mé non sen - te_a - mo - re.

B.C

Aria

Allegretto

Violin I

Violin II

Viola

Lucilla

B.c.

p

p

p

p

Oi - me che fuor del pet - to mi vien sul la - bro il cor mi

4

vien sul la - bro il cor, mà sù quel bel la - bret - to

6

veg - go il mio co - re an - cor dam - mi il mio co - re oh di - - o

8

pi - glia - ti_o ca - ro_il mi - - o pi - glia - lo che__ tel__ do - no

10

da - me - lo per__ pie - tà__ da - me - lo__ per__ pie - tà.

12

Oi -

14

me che fuor del pet - to mi vien sul la - bro il cor, mi vien mi vien sul la - bro il cor mà

17

su quel bel vi - set-to veg- go il tuo co-re an cor.. da- mi il tu-o co- re oh dio

20

pi - glia - ti o ca - ro il mi - o pi - glia - ti o ca - ro il mi - o

22

pi - gli - lo che tel do - no da - me - lo per pie - tà da - me -

24

- lo per pie - tà

26

1. 2.

Recitativo

DF

Ma per - che ma - i ri - cu - sas - te poc' an - zi del - la mia

B.c.

3 *Luc*

des - tra l'in - mor - ta - le_o - no - re? Ques - ta non fu mia col - pa, el - la ne de - ve ac - cu - sa - re_il mio

6 *DF*

zi - o, e - gli_è che non la bra - ma, e non son' i - o. Ah tu - te - la - ri nu - mi!

9

Dell'il - lus - tre Pro - sa - pia de'frol - lo - ne, voi ve - de - te_aqual se - gnó. ar - di - sce d'in - sul - tar - mi un vec - chio_in de - gno. E_a

13 *Luc*

ful - mi - nar quest' em - pio an - cor tar - da - te? (Io fin - go, l'i - do - lo mi - o, non du - bi - ta - te.)

16 *DF*

E qual ra - gion lo mes - se ad im - por - mi la leg - ge di

18 *Luc*

non do - ver - mi_a - ma - re? Io non sa - pre - i... Ma su - pon - go per cer - ta_an - ti - pa - ti - a, che

21

DF *Luc*

tos - to con - ce - pi per vos - sio - ri - a. Te - me - ra - rio! e per che? Per - chè la sti - ma_un

24

DF

paz - zo. Co - lui mi sti - ma_un paz - zo? oh glo - ri - a! oh van - to! io non cre - dea che_à

27

tan - to giun - ges - se_il suo cer - vel - lo che su - bli - me pen - sie - ro! io paz - zo! oh

30

Luc

de - i! qua - si_il pia - cer mi to - glie a sen - si mie - i. Ques' è_u - na bel - la is - to - ria!

33

DF

mi cre - dea s - de - gnar - lo è l'ha per glo - ri - a. Ma di - si bel - la_i - de - a e_in - ca - pa - ce Pan -

36

dol - fo a - vre - te let - to quan - to sia re - sa ce - le - bre per le pa - zi - e del

39

va - lo - ro - so_Or - lan - do An - ge - li - ca la bel - la e vor - res - te_an - cor va - i

42

ren - de - re _ i pre - gi vos - tri e - gua - li _ a su - oi ma se ques - to v'ag - gra - da ec - co - mi _ in cam - po _ ar -

45

ma - to, ar - di - to, e for - te qual nuo - vo _ Or - lan - do a dis - fi - dar la mor - te.

Segue L'Aria D. Frullone

Aria

Presto

Violin I

Violin II

Viola

D. Frullone

B.c.

5

p *f* *p* *p* *f* *p*

Ta-gliar-brac - ci ba-ga - tel - le tron-car

10

f *p* *f* *p* *f* *p*

tes - te non è nien - te con un

13

col - po o sia fen - den - te ta - gliar bus - tie co - ra - tel - le ta - gliar

16

brac - ci tron - car tes - te ta - gliar bus - ti_e co - ra - tel - le_e co - ra - tel - le so - no

19

co - se che ri - den - do le suol fa - re il mio va -

22

fp

-lor ta - gliar brac - ci ba - ga - tel - le tron - car

25

fp

tes - te non è nien - te con un col - po o sia fen -

f

28

den - te ta - gliar bus - ti_e co - ra - tel - le tron - car tes - te ta - gliar

30

brac - ci ta - gliar brac - ci ta - gliar tes - te so - no co - se che ri -

33

den - do le suol fa - re il mio va - lor le suol

36

fa - re il mio_ va - lor le suol fa - re il mio_ va -

39

lor.

43

p

p

chi non ve - de non lo cre - de no no non lo cre - de son si

47

p

for - te son si for - te che la mor - te a di - me qual - che ti - mor che la

51

f

mor - te a di - me qual - che ti - mor chi non ve - de non lo cre - de chi nol ve - de non lo

f

54

cre - de ta - gliar brac - ci ba - ga - tel - le tron - car tes - te non è

58

p

nien - te con un col - po o sia fen - den - te con un

p

61

col - po - sia fen - den - te ta - gliar bus - tie co - ra - tel - le con un col - po so - no

fp *f* *p*

64

co - se che ri - den - do che ri - den - do le suol fa - re il mio va -

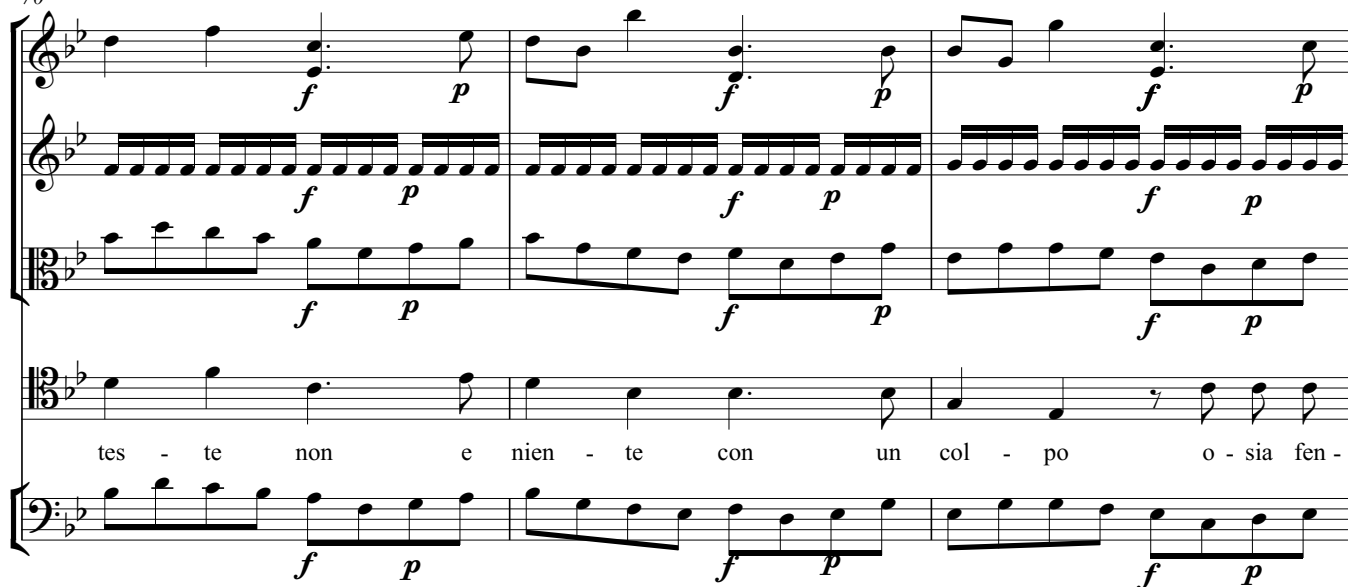
p *f* *p*

67

-lor ta - gliar brac - ci ba - ga - tel - le tron - car

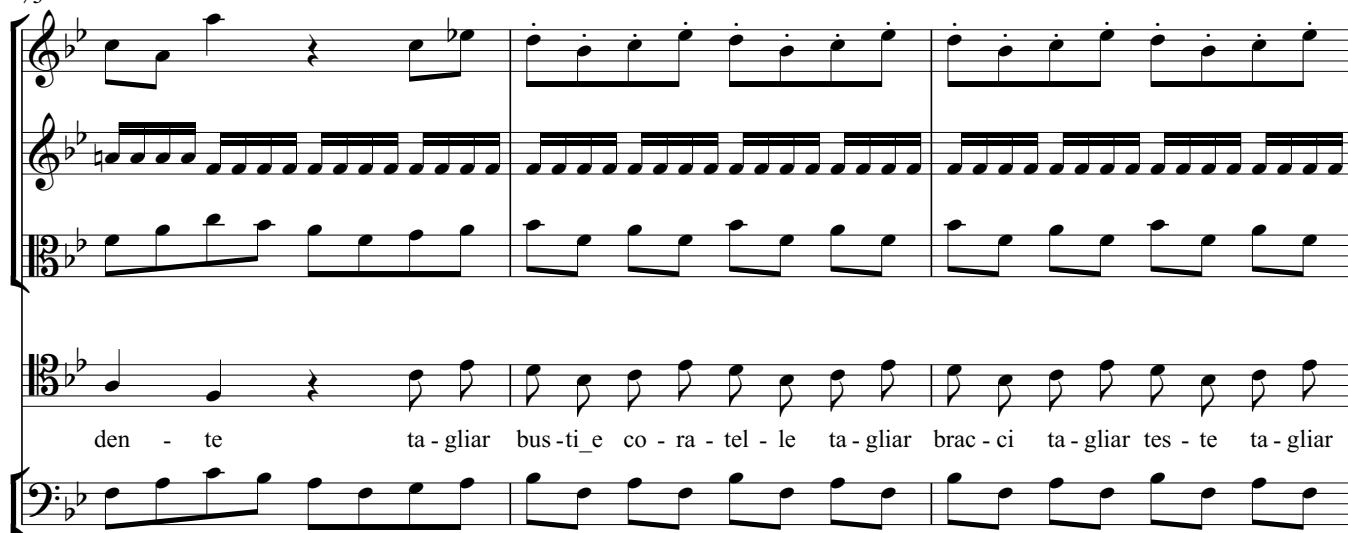
f *p*

70



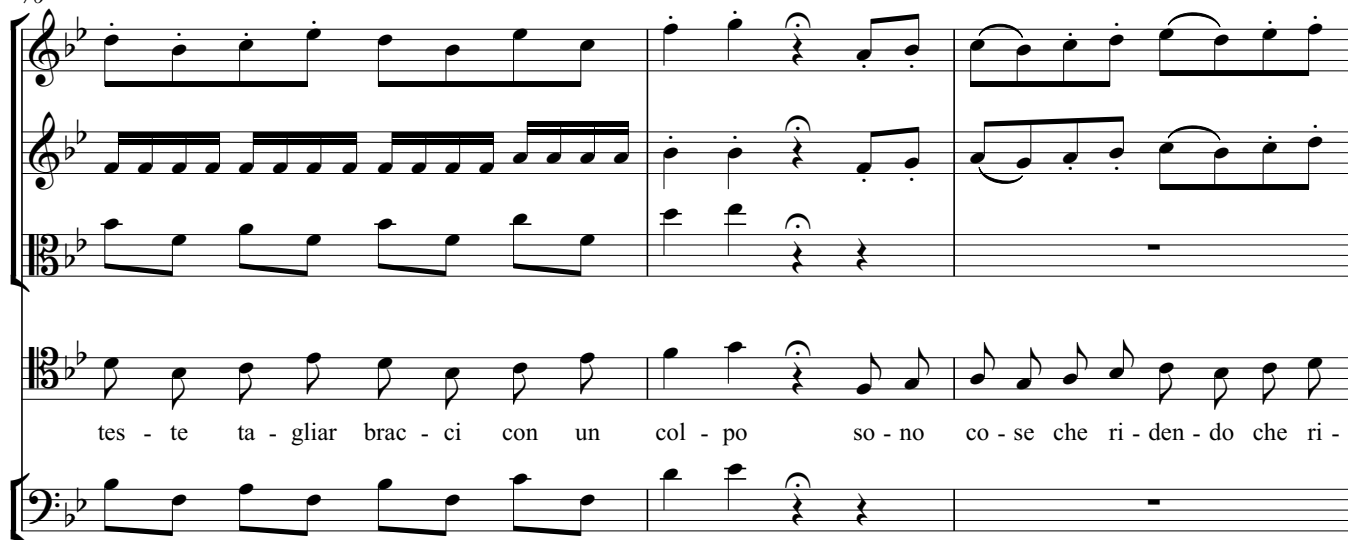
tes - te non e nien - te con un col - po o - sia fen -

73



den - te ta - gliar bus-ti_e co - ra - tel - le ta - gliar brac - ci ta - gliar tes - te ta - gliar

76



tes - te ta - gliar brac - ci con un col - po so - no co - se che ri - den - do che ri -

79

den - do le suol fa - re il mio va - lor le suol

82

far il mio_ va - lor le suol fa - re_ il mio_ va - lor.

86

far il mio_ va - lor le suol fa - re_ il mio_ va - lor.

Recitativo

Luc

Si - gno - re è qua Pan - dol - fo in quel - la stan - za me -

B.c

3

glio_è che si ri - ti - ri, i - vi non vis - to il tut - to os - ser - ve - rà, e_a qual se - gno io

6

Pan

**Pandolfo, Lucilla,
D. Frullone
In disparte**

l'a - do - ri_as - col - te - rà Oh ra - gaz - za sei qui! Gius - to_hò bi -

8

Luc *Pan*

so - gno di dis - cor - rer - la te - co. Par - li che mi co - man - da? Pi - glia pri - ma_u - na

11

Luc

se - dia. Eh già l'in - ten - do vor - ria met - ter - mi_in gra - ziz Don Frul -

13

Pan

lo - ne, Par - le - rò ma non spe - ro con - clu - sio - ne sie - di qui non vo' sta - re_a ram - men -

16

DF

tar - ti l'ob - be - di - en - za che de - ve la no - po - te_ad un zi - o. Io non in -

19

Pan *Luc*

ten - do ci par - la trop - po pia - no. Pe - rò Pii non s'in - ol - tre so - ben quel che vuol

4

22

DF

di - re e la ris - pos - ta le da - rò bre - ve - men - te. Io non in - ten - do nien - te.

25 *Luc*

Io qual' ob - be - dien - za de - va - si _ al zi - o ma pe - rò ques - ta vol - ta con dis - pia - cer lo

28

Pan *Luc* *Pan*

di - co che non pos - so _ ob be - dir - la. Bur - li, o di - ce da ve - rò. El - la s'ac - cer - ti ch'io non scher - zo. Oh mes

32

schi - no! e co - me _ ho _ a fa - re a le - var - mi d'in - tor - no quel paz - zo _ in - dia - vo - la - to di Frul -

35

DF *Luc*

lo - ne. A - des - so _ hò in - te - so oh vec - chio mas - cal - zo - ni? Ah se vo -

37

Pan

les - te spo - sar - mi _ al ca - ro Fla - vio al - lo v'ob - be - di - rei pur con pia - ce - re! Lo

40

Luc *Pan*

cre - do ma co - lui non l'hay d'a - ve - re Ma per che? Per - chè quel - lo _e_ un far - fa - nic - chio

43

DF

pien di fu - mo _e_ di bo - ri - a te - me - ra - ri - o sgu - ja - to _im - per - ti - nen - te. Or or mi sen - ti -

46

Luc

ra - i vec - chio _in - so - len - te. L'e - qui - vo - co va be - ne e voi per - che vo - le - te

49

Pan

ch'io m'u - nis - ca _a quel mat - to? E _un po - co sce - mo lo sò _an - cor i - o po - trai far - la si - gno - ra

52

DF

sta - re _in bar - ba di mi - cio e _al - le - gra _o - gno - ra. Non in - ten - do più nul - la vo - glio _un po - co _a - cos -

55

Luc

tar - mi. Non spe - ri lu - sin - gar - mi con si bel - le spe - ran - ze in - te - se _o - mai che vo - glio.

58

Pan *Luc*

E via ra - gaz - za fam - mi ques - to pia - ce - re man - da _al dia - vol co - lu - i. Non è do -

61 *DF*

ve - re. E - gli m'a - ma io l'a - do - ro. Oh de - i! l'as - col - to e di pia - cer non

64 *Pan* *DF*

mo - ro? Ma dun - que in tut - ti mo - di... ful - mi - ni ter - re - mo - ti at - ter - ra - te l'in -

67 *Pan* *Luc* *Pan*

de - gno E che im - bro - glio e mai ques - to. Ah qua - le im - pe - gno Oh che mai veg - go quell' è

70 *DF* *Pan* *DF*

Fla - vio. Che di - te! quest' è Fla - vio il ri - va - le Ap - pun - to. A - ni - ma vi - le

73 *Pan* *Luc*

mo - ri dun - que tro - feo del mio fu - ro - re. Eh non fac - cia. Ah si - gno - re ab - bia di lui pie -

76 *DF*

tà. Quan - do ei ri - sol - va di ve - nir me - co in gios - tra pon - go fre - no al mio sde - gno al - tri -

79 *Luc*

men - ti Ah si fer - mi ep - pur mio be - ne a - da - tar - si al - la gios - tra or ti con - vie - ne.

82 *DF**Luc*

Eb - be - ne? ha ri - so - lu - to di ve - ni - re_al - la pu - gna ed io m'im - pa - gno di

85

DF

dar la man di spo - sa al vin - ci - to - re. Di vin - cer mi fa cer - to il mio va - lo - re.

88 *Pan*

Ve - di co - sa vuol di - re l'o - pra - re_a - ma - do su - o per tua ca - gio - ne

91

Luc

sia - mo_in un bel ci - men - to. Ah per l'i - do - lo mi - o so - lo pa - ven - to.

Sigue l'aria Pandolfo

Aria

Violin I

Violin II

Viola

Pandolfo

B.c.

7

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p*

f *p*

15

f *p*

f *p*

f *p*

Quan-do le fe - mi - ne di far s'in-

f *p*

23



fp *f* *fp* *fp*

tes - ta - no quel - lo che vo - gli - o non v'è pe - ri - co - lo po - ter ri -

fp *f* *fp* *fp*

30



f *p* *p* *p*

mo - ver - le dal - lor pro - po - si - to non è pos - si - bi - le che re - tro -

f *p*

38



ff *f* *ff* *f*

ce - da - no ne pu - re un a - to - mo ne pu - re un a - to - mo quel - li che

ff *f*

45

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f*

pro - va - no quan - to sian dia - vo - le quan - to sian - dia - vo - le quan - to sian

p *f* *p* *f* *p* *f*

51

p *p* *p*

dia - vo - le per me lo di - ca - no ch'io ta - ce - rò ch'io ta - ce - rò

59

f *f*

ch'io ta - ce - rò ch'io ta - ce - rò.

f

67

Quan-do le

p

76

fem-mi - ne di far s'in - tes - ta - no quel - lo che vo-glia-no non v'è pe - ri - co - lo

83

po - ter ri - muo-ver - le dal lor pro - po-si - to non è pos - si - bi - le

89

che re - tro - ce - da - no ne pu-re_un a - to - mo non è pos - si - bi - le

95

ne pu-re_un a - to - mo quel - li che pro - va - no quan - to sian

102

dia - vo - le quan - to sian dia - vo - le sian dia - vo - le sian dia - vo - le

108

p *f p* *f p*

p *f p* *f p*

p

per me lo di-ca-no ch'io ta-ce-rò ch'io ta-ce-rò ch'io ta-ce-

p

116

f *f* *f*

f

rò ch'io ta-ce-rò

f

123

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

f p f

f p f

Sinfonia per la Giostra

Maestoso

Oboe I

Oboe II

Trompeta I

Trompeta II

Trompa I

Trompa II

Timbales

Violin I

Violin II

Viola

B.c.

4

The musical score is written for a piano. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The second system also consists of four staves. The top two are in treble clef, the third is in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature remains D major throughout the page.

6

The musical score is written for a 12-part ensemble, organized into two systems of six staves each. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of rhythmic values, such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The first system consists of two treble staves, two alto staves, and two bass staves. The second system consists of two treble staves, a baritone staff, and two bass staves. The music is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some staves featuring complex sixteenth-note passages.

9

The musical score is written for a piano piece in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two measures, 9 and 10. The score is arranged in two systems, each with four staves. The first system (measures 9-10) features a complex texture. The first two staves have dense, fast-moving melodic lines. The next two staves are mostly rests, with some rhythmic notation. The bottom two staves have more active melodic and harmonic lines. The second system (measures 11-12) continues the texture, with the first two staves having more active melodic lines and the bottom two staves having more active harmonic lines.

This musical score consists of 11 measures, with measures 11, 12, and 13 explicitly shown. The score is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or a similar chamber group, with four staves per system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The first system (measures 11-13) shows a complex melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The second system (measures 14-16) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The third system (measures 17-19) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The fourth system (measures 20-22) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The fifth system (measures 23-25) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The sixth system (measures 26-28) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The seventh system (measures 29-31) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The eighth system (measures 32-34) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The ninth system (measures 35-37) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The tenth system (measures 38-40) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The eleventh system (measures 41-43) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twelfth system (measures 44-46) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The thirteenth system (measures 47-49) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The fourteenth system (measures 50-52) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The fifteenth system (measures 53-55) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The sixteenth system (measures 56-58) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The seventeenth system (measures 59-61) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The eighteenth system (measures 62-64) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The nineteenth system (measures 65-67) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twentieth system (measures 68-70) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-first system (measures 71-73) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-second system (measures 74-76) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-third system (measures 77-79) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-fourth system (measures 80-82) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-fifth system (measures 83-85) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-sixth system (measures 86-88) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-seventh system (measures 89-91) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-eighth system (measures 92-94) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The twenty-ninth system (measures 95-97) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The thirtieth system (measures 98-100) shows a more active melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support.

The musical score is written in D major (two sharps) and begins at measure 14. It is organized into two systems. The first system contains six staves: three treble clefs and three bass clefs. The second system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the final measure.

Sigue Recitativo

Recitativo

DF

B.C.

Ec - co - mi_in cam - po_ar - ma - to in tal ci - men - to i bei lu - mi vol - ge - te_a Don Frul -

4

lo - ne e_il suo va - lor ve - de - te giun - ge_il ri - va - le ec - co - mi_al - la_a - ten - zo - ne.

Sigue Subito

Sinfonia

Oboe I

Oboe II

Trompa I

Trompa II

Trompeta I

Trompeta II

Timbales

Violin I

Violin II

Viola

B.c.

The musical score is for a symphony, measures 324-326. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Oboes, Trompas, Trompetas) play a melodic line starting on D4, moving up stepwise to F#4, then down to E4, D4, and finally C4. The brass (Trompas, Trompetas) play a similar melodic line, starting on D4, moving up to F#4, then down to E4, D4, and finally C4. The timbales play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Violins, Viola, B.c.) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting on D4, moving up to F#4, then down to E4, D4, and finally C4. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano).

Measure 324: Oboe I, Oboe II, Trompa I, Trompa II, Trompeta I, Trompeta II, Timbales, Violin I, Violin II, Viola, B.c. all play *f*.

Measure 325: Oboe I, Oboe II, Trompa I, Trompa II, Trompeta I, Trompeta II, Timbales, Violin I, Violin II, Viola, B.c. all play *p*.

Measure 326: Oboe I, Oboe II, Trompa I, Trompa II, Trompeta I, Trompeta II, Timbales, Violin I, Violin II, Viola, B.c. all play *f p*.

4

f p *f p* *f p*
f p *f p* *f p*
fp
fp
f p *f p* *f p f*
f p *f p* *f p f*
f p *f p* *f p*
f p *f p* *f p*

[illegible]

This musical score is for a 10-measure piece in D major. It is arranged for a piano and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The piano part is written in treble clef, and the string quartet is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo and meter are not explicitly stated, but the notation suggests a moderate tempo in 4/4 time. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the strings provide a harmonic accompaniment with a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes. The piece concludes with a final chord in measure 10.

Musical score for a piano piece, measures 14-17. The score is written for four staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The key signature is one sharp (F#).

Measures 14-17 show a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The dynamics are marked *f* and *p* in measures 14, 15, and 16. Measure 17 features a complex, fast-moving melodic line in the upper staves and a bass line with a strong rhythmic pattern.

This musical score is for the song "The Rose Tree". It is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The tempo is marked "Allegretto", and the time signature is 3/4. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment.

The vocal line is written in a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is simple and catchy, with lyrics written below the notes. The dynamics are marked as *f* (forte), *p* (piano), *f*, and *ff* (fortissimo).

The piano accompaniment is written in four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The right hand accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. The dynamics are marked as *f*, *p*, *f*, and *ff*.

The score is divided into two systems. The first system contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second system contains the piano accompaniment alone, showing a more complex rhythmic pattern in the right hand.

Musical score for measures 20-22, measures 1-3 of a new system, and a whole rest in the bass. The score is written for five staves, all in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves have a melodic line with eighth and quarter notes. The third and fourth staves have a whole rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The fifth staff has a whole rest for all three measures.

Sigue

Musical score for measures 23-25, measures 4-6 of a new system. The score is written for five staves. The first two staves have a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The fifth staff has a melodic line with eighth and quarter notes.

Recitativo

DF *Pan*

Già ca - des - ti al mio piè ri - va - le in - sa - no. Ah si - gnor ca - pi ta - no gli ris - par - mi la

B.c.

4 *Luc* *DF*

vi - ta. Deh per pie - tà... Non vi pren - de - te af - fan - no. Io vo - glio il suo ti - mor non il suo

7 *Pan*

dan - no. Ec - co - mi vin - ci - to - re. A me do - vu - ta dun - que la vos - tra ma - no. Ri -

10 *Luc*

sol - vi - ti u - na vol - ta nol fa - re strug - ger più. Del - la ne - ces - si - tà fac - ciam vir - tù

13 *DF*

ec - co - vi la mia des - tra e con quel - la il mio af - fet - to. O pia - ce - re! Oh di - let - to!

16 *Pan*

O for - tu - na - ta sor - te! Oh me be - a - to. Gra - zie al cie - lo e ne - go - zio ac - co - mo - da - to.

4 # 3

[Terzetto]

Oboe I
 Oboe II
 Trompa I
 Trompa II
 Trompeta I
 Trompeta II
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Lucilla
 D. Frullone
 Pandolfo
 B.c.

The musical score is for a Terzetto, featuring a variety of instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure shows the initial entry of the instruments. The second measure features a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings. The third measure continues the development of the theme. The fourth measure concludes the section with a final chord and a melodic line in the D. Frullone.

Sonqual ful- mi- ne_ tre-

5

men - do che pre - ci - pi - ta__ fre - men - - - do squer - cia_ab-

bat-te_e tut - to vie-ne_e tut - to vie-ne ed_ hai_ vin - to il vos-tro cuor il

p *f* *p*

Musical score for a piece in D major, 4/4 time. The score features a piano introduction and a vocal entry. The piano part includes a treble and bass staff with various melodic and harmonic lines. The vocal part enters in the fourth measure with the lyrics "Ed io son qual tor-to-rel-la che per-de l'a-ma-to_". The score includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) for the piano part.

Ed io son qual tor-to-rel-la che per-de l'a-ma-to_

vos-tro cuor il vos-tro cor.

This musical score page contains measures 16 through 18. It features a vocal line with Italian lyrics and several instrumental staves. The key signature is D major (two sharps). The vocal line begins in measure 16 with the lyrics "be - ne che per - de l'a - ma - to_". In measure 17, the lyrics continue: "be - ne ma_in sua". In measure 18, the lyrics are: "ve - ce un al - tro_vie - ne un al - tro_". The instrumental parts include two staves of piano accompaniment at the top, two empty staves in the middle, and a cello/bass line at the bottom. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

be - ne che per - de l'a - ma - to_ be - ne ma_in sua ve - ce un al - tro_vie - ne un al - tro_

Musical score for a vocal and piano piece, page 19. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a harpsichord-like texture in the upper right and a cello/bass line in the lower left. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The vocal line has lyrics in Italian.

The score is divided into two systems. The first system consists of four staves: two for the vocal line (treble clef) and two for the piano accompaniment (treble and bass clef). The second system consists of six staves: two for the vocal line, two for the piano accompaniment (treble and bass clef), and two for the harpsichord-like texture (treble and bass clef).

The vocal line lyrics are:

 vie-ne che con- so - la_ il_ mio_ do - lor_ che_ con - so - la_ il_ mio_ do - lor.

 So - no

Musical score for a vocal and piano piece, page 23. The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The vocal line has lyrics in Italian.

sta-to_qual na-vi-glio frà più ven- ti_in gran pe-ri - glio ma son giun-to_al li-do_a

Musical score for page 26, featuring vocal and piano parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal part is in the soprano register, and the piano accompaniment is in the bass register. The lyrics are in Italian.

The score consists of four systems of staves. The first system shows the vocal part and the piano accompaniment. The second system shows the vocal part and the piano accompaniment. The third system shows the vocal part and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal part and the piano accompaniment.

The lyrics are:

-ma-to ma son giun-to_alli - do_a-ma-to e man - ca-to_ilmio ti - mo - re_il mio ti -

The piano accompaniment includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for page 30, featuring multiple staves with vocal and instrumental parts in G major and 13/8 time. The score includes dynamic markings like *f* and *p*, and lyrics in Italian.

The score is organized into systems. The first system consists of two staves with rests. The second system consists of two staves with vocal lines. The third system consists of two staves with instrumental lines. The fourth system consists of two staves with instrumental lines. The fifth system consists of two staves with instrumental lines. The sixth system consists of two staves with instrumental lines. The seventh system consists of two staves with instrumental lines. The eighth system consists of two staves with instrumental lines. The ninth system consists of two staves with instrumental lines. The tenth system consists of two staves with instrumental lines. The eleventh system consists of two staves with instrumental lines. The twelfth system consists of two staves with instrumental lines. The thirteenth system consists of two staves with instrumental lines. The fourteenth system consists of two staves with instrumental lines. The fifteenth system consists of two staves with instrumental lines. The sixteenth system consists of two staves with instrumental lines. The seventeenth system consists of two staves with instrumental lines. The eighteenth system consists of two staves with instrumental lines. The nineteenth system consists of two staves with instrumental lines. The twentieth system consists of two staves with instrumental lines.

Lyrics:

mo - re_ il mio ti - mor.

Son qual ful- mi- ne_ tre - men - - -

Ed io son qual tor - to rel - la che per - de l'a - ma - to__

- - - - do che pre - ci - pi - ta__ fre - men - do.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

be - ne

ma_in sua

squer - cia ab - ba - te

So - no sta - to qual na - vi - glio fra più ven - ti_in gran pe - ri - glio ma son

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

ve - ce_un al - tro___ vie - ne_un al - tro___ vie - ne che con - so - la il suo do -

e tut - to vin - ce_e tut - to vin - ce ed hà vin - to il vos - tro

giun - to_al li - do_a - ma - to_al li - do_a - ma - to e man - ca - to_il mio ti -

Musical score for page 43, featuring vocal and instrumental staves. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 measures, grouped into three systems of four measures each. The lyrics are in Italian.

The lyrics are:

lor il suo do - lor _____ il suo do - lor il suo do -
 cuor ed hà vin - to il ed hà vin - to il vos - tro cuor il vos - tro_
 mor il mio ti - mor _____ il mio ti - mor il mio ti -

Allegro assai

46

Musical score for measures 46-47 and the first two measures of a new system. The score is written for a piano with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. Measures 46 and 47 show a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The new system begins with a repeat sign and continues the melodic and supporting lines.

Allegro assai

Musical score for measures 48-51 and the third and fourth measures of a new system. The score is written for a piano with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. Measures 48-51 show a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The new system begins with a repeat sign and continues the melodic and supporting lines. The lyrics are: -lor vin - ce dun - que vi - va dun - que vi - va dun - que_e vi - va_a - cuor vi - va dun - que vi - va dun - que_il mio__ va - mor vi - va dun - que di buon

mo - re vi - va_a - mor e vi - va_a - mor vi - va

lor il mio__ va - lor il mio__ va - lor vi - va

cor di buon cor di buon cor vi - va

Musical score for page 50, featuring vocal and instrumental staves. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 16 staves in total, arranged in four systems of four staves each. The first two systems are instrumental, while the last two systems include vocal parts with lyrics.

The lyrics are in Italian and are as follows:

vi - va vi - va vi - va dun - que vi - va_a - mor e vi - va_a -
 vi - va vi - va vi - va dun - que_il mio__ va - lor il mio__ va -
 vi - va vi - va vi - va dun - que di buon cor di buon

musical score for page 52, featuring multiple staves with musical notation and lyrics.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The eighth system has two staves. The ninth system has two staves. The tenth system has two staves. The eleventh system has two staves. The twelfth system has two staves. The thirteenth system has two staves. The fourteenth system has two staves. The fifteenth system has two staves. The sixteenth system has two staves. The seventeenth system has two staves. The eighteenth system has two staves. The nineteenth system has two staves. The twentieth system has two staves. The twenty-first system has two staves. The twenty-second system has two staves. The twenty-third system has two staves. The twenty-fourth system has two staves. The twenty-fifth system has two staves. The twenty-sixth system has two staves. The twenty-seventh system has two staves. The twenty-eighth system has two staves. The twenty-ninth system has two staves. The thirtieth system has two staves. The thirty-first system has two staves. The thirty-second system has two staves. The thirty-third system has two staves. The thirty-fourth system has two staves. The thirty-fifth system has two staves. The thirty-sixth system has two staves. The thirty-seventh system has two staves. The thirty-eighth system has two staves. The thirty-ninth system has two staves. The fortieth system has two staves. The forty-first system has two staves. The forty-second system has two staves. The forty-third system has two staves. The forty-fourth system has two staves. The forty-fifth system has two staves. The forty-sixth system has two staves. The forty-seventh system has two staves. The forty-eighth system has two staves. The forty-ninth system has two staves. The fiftieth system has two staves. The fifty-first system has two staves. The fifty-second system has two staves. The fifty-third system has two staves. The fifty-fourth system has two staves. The fifty-fifth system has two staves. The fifty-sixth system has two staves. The fifty-seventh system has two staves. The fifty-eighth system has two staves. The fifty-ninth system has two staves. The sixtieth system has two staves. The sixty-first system has two staves. The sixty-second system has two staves. The sixty-third system has two staves. The sixty-fourth system has two staves. The sixty-fifth system has two staves. The sixty-sixth system has two staves. The sixty-seventh system has two staves. The sixty-eighth system has two staves. The sixty-ninth system has two staves. The seventieth system has two staves. The seventy-first system has two staves. The seventy-second system has two staves. The seventy-third system has two staves. The seventy-fourth system has two staves. The seventy-fifth system has two staves. The seventy-sixth system has two staves. The seventy-seventh system has two staves. The seventy-eighth system has two staves. The seventy-ninth system has two staves. The eightieth system has two staves. The eighty-first system has two staves. The eighty-second system has two staves. The eighty-third system has two staves. The eighty-fourth system has two staves. The eighty-fifth system has two staves. The eighty-sixth system has two staves. The eighty-seventh system has two staves. The eighty-eighth system has two staves. The eighty-ninth system has two staves. The ninetieth system has two staves. The ninety-first system has two staves. The ninety-second system has two staves. The ninety-third system has two staves. The ninety-fourth system has two staves. The ninety-fifth system has two staves. The ninety-sixth system has two staves. The ninety-seventh system has two staves. The ninety-eighth system has two staves. The ninety-ninth system has two staves. The hundredth system has two staves.

mor.

lor.

cor.